राग-परिचय

भाग-१



हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव

गौतम

राग परिचय

प्रथम भाग

(हाई स्कूल तथा प्रयाग संगीत समिति
के प्रथम दो वर्षों के विद्यार्थियों
के लिये लिखित)

लेखक

हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव एम० ए०, एल० टी०

संगीत प्रभाकर (गायन और वादन)

प्राध्यापक प्रयाग संगीत समिति

इलाहाबाद

प्रस्तावना लेखक

श्री वी० ए० कशालकर

डाइरेक्टर, प्रयाग संगीत समिति

इलाहाबाद

प्रथम आवृत्ति २०००] [मूल्य १।।)

संगीत सदन प्रकाशन
५५३ अहियापुर
इलाहाबाद

मुद्रक
सेन्ट्रल प्रिंटिंग प्रेस
५० खुशहाल पर्वत, इलाहाबाद

भूमिका

मैंने श्री हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव द्वारा लिखित राग परिचय प्रथम भाग को अच्छी प्रकार पढ़ा। पढ़कर बड़ी प्रसन्नता हुई। पुस्तक के नाम से यह स्पष्ट है कि इसमें रागों का परिचय लेखक का मुख्य ध्येय है और इस लक्ष्य के पूर्ति में लेखक को पूरी-पूरी सफलता मिली है। इसमें लगभग २५ रागों का परिचय बड़ी सुन्दर ढंग से किया गया है। प्रत्येक राग का परिचय स्वयं लेखक द्वारा रचित दोहे से प्रारम्भ होता है। केवल उस दोहे को याद करने से विद्यार्थियों को उस राग का परिचय कंठस्थ हो जावेगा। इसके साथ-साथ प्रत्येक राग का आरोह-अवरोह, पकड़, विशेषतायें, न्यास के स्वर, सम प्रकृति राग, आलाप, ताल-बद्ध दस-दस तानें तथा प्रश्न दिये गये हैं। इस प्रकार प्रथम अध्याय में रागों का वर्णन है, दूसरे, तीसरे और चौथे अध्यायों में हाई स्कूल तथा संगीत समिति के प्रथम दो वर्षों का पूरा-पूरा शास्त्र सरल शब्दों में समझाया गया है। इस प्रकार केवल यह पुस्तक उपर्युक्त परीक्षा के विद्यार्थियों के लिये पर्याप्त है। इतनी अधिक उपयोगी पुस्तक होते हुये भी इसका दाम केवल डेढ़ रुपया रक्खा गया है। इसके लेखक बधाई के पात्र हैं।

बी० ए० कशालकर

डाइरेक्टर, प्रयाग संगीत समिति

इलाहाबाद

———

दो शब्द

ईश्वर की कृपा से आज 'राग परिचय' प्रथम भाग समाप्त हुआ। अगर इसके तृतीय और द्वितीय भाग का सस्नेह स्वागत विद्यार्थियों द्वारा न होता तो मैं इसे लिखने और प्रकाशित करने का दुस्साहस कभी न करता। यह पुस्तक भी इसके द्वितीय और तृतीय भागों के समान परीक्षा के दृष्टिकोण से लिखी गई है। अतः प्रत्येक विषय पर उतना ही प्रकाश डाला गया है, जितना कि आवश्यक है। पुस्तक में पग-पग पर विद्यार्थियों की सुविधा का ध्यान रक्खा गया है। अतः विद्यार्थी-वर्ग इससे जितना अधिक लाभान्वित होगा, मुझे उतनी अधिक प्रसन्नता होगी।

८ जुलाई १९५७
संगीत सदन — लेखक
५५२ अहियापुर
इलाहाबाद

सूची-पत्र

प्रथम अध्याय

द्वितीय अध्याय

ताल विभाग

ताल संबंधी पारिभाषिक शब्द

तृतीय अध्याय

चतुर्थ अध्याय (जीवनियां)

—:o:—

प्रथम अध्याय

राग कल्याण अथवा यमन

प्रथम प्रहर निशि गाइये, ग नी को कर संवाद ।
जाति सम्पूर्ण तीवर मध्यम, यमन आश्रय राग ॥

राग-विवरण—

इस राग की उत्पत्ति अपने ही नाम वाले थाट से मानी गई है। इसलिये इसे आश्रय राग कहा गया है। इसमें तीव्र मध्यम और अन्य स्वर शुद्ध प्रयोग किये जाते हैं। ग वादी और नी संवादी है। रात्रि के प्रथम प्रहर में इसे गाया-बजाया जाता है। आरोह-अवरोह दोनों में सातो स्वर प्रयोग किये जाते हैं। इसलिये इसकी जाति सम्पूर्ण-सम्पूर्ण है।

आरोह :— सा रे ग, म॑ प ध नी सां।

अवरोह :— सां नी ध प, म॑ ग, रे सा ॥

पकड़ :— नि़ रे ग रे, प रे, नि़ रे सा।

विशेषता—

(१) मुसलमानों ने इसे यमन कहना शुरू किया, अन्यथा इसका प्राचीन नाम कल्याण है। अतः इस राग के दो नाम हैं, यमन और कल्याण। इन दोनों को एक में मिला देने से दूसरा राग हो जाता है और इस नवीन राग, 'यमन कल्याण' में दोनों मध्यम प्रयोग किये जाते हैं।

(२) कल्याण अथवा यमन राग की चलन अधिकतर मन्द्र नी से प्रारम्भ की जाती है और जब मन्द्र नी से तार सप्तक की ओर बढ़ते हैं तो पंचम छोड़ देते हैं। अतः इसका आरोह दो प्रकार से हो सकता है, (१) सा रे ग, म प, ध नी सां अथवा नि़ रे ग, म ध, नी सां। दोनों में म तीव्र और जाति सम्पूर्ण-सम्पूर्ण है।

(३) कल्याण के कई प्रकार हैं, शुद्ध कल्याण, पूरिया कल्याण, जैत कल्याण इत्यादि। इन नामों से यह स्पष्ट है कि कल्याण ही शुद्ध नाम है, यमन नहीं।

(४) इस राग में नि़ रे, और प रे, की संगति बार-बार दिखाई जाती है।

(५) इसे 'आश्रय राग' भी कहा गया है। इसका कारण यह है कि जिस थाट से इसका जन्म माना गया है, उसे भी कल्याण कहा गया है। यह बतला देना आवश्यक होगा कि राग प्रचलन के बहुत दिनों बाद 'थाट' की रचना हुई और तब प्रत्येक राग को किसी न किसी थाट में रख दिया गया। जिस समय थाट बनाये गये उस समय यह समस्या पैदा हुई कि थाटों को किस नाम से पुकारा जाय। अतः विद्वानों ने प्रत्येक थाट में आने वाले किसी मुख्य राग के नाम पर ही थाट का नाम रक्खा। उदाहरण के लिये बिलावल राग के थाट को बिलावल और कल्याण राग के थाट को कल्याण कहा।

(६) कल्याण की प्रकृति गम्भीर है। इसमें बड़ा और छोटा ख्याल, तराना, ध्रुपद तथा मसीतखानी और रज़ाखानी गतें सभी समान रूप से शोभा देती हैं।

(७) इस राग की चलन तीनों सप्तकों में होती है।

न्यास के स्वर —सा, रे, ग, प और नी,

मिलते-जुलते राग — यमन कल्याण

आलाप

(इसमें प्रत्येक म तीव्र है।)

(१) सा, नि़, रे ऽ सा, नि़ रे ग रे, ग रे, नि़ रे ग ऽ रे, ग म प रे ग ऽ रे, नि़ रे ग प रेऽ ग रे, नि़ रे सा।

(२) (सा), नी़ ध़ नी़ ऽ ध़ प़, प़ ध़ नी़ नी़ ध़ ऽ नी़, नी़ ध़ नी़ रे ऽ सा, परे ग रे, नि़ रे ऽ सा।

(३) ग म प ऽ ऽ ऽ प, (प) म ग ऽ म ध प, म ध नी ऽ ध नी ऽ ध प, नी ध प, ग म ध ध नी ध प, म ध प, ध म प म ग, ग म ऽ प ध प ऽ म ग, नि़ रे ग म पऽ म ग, प रे ग रे नि़ रे सा।

(४) ग म ध नी ऽ म ध नी सां, सां ऽऽऽ सां, नि रें सां, नि रें गं रें, पंमंगं ऽ रें गं रें, नि रें गं ऽ रें सां, नि रें सां, रें सां नी ध नी ऽ ध प, म ध नी सां नी ध नी ऽ ध प, ध प, म ध प, ध पऽ म ग, रे ग रे ग म ग म ध प ऽ म ग, नि़ रे ग म पऽ म ग, रे ग रे, प रे, नि़ रे सा, नी़ ध़ नी़ ऽ सा।

तानें

(प्रत्येक म तीव्र है।)

८ मात्राओं की तानें–

(१) नि़रे गम धनी सांरें । सांनी धप मग रेसा ॥

(२) नि़रे गम पम गरे । गम पम गरे सा- ॥

(३) पम गम पध पम । गम पम गरे सा- ॥

(४) नीनी धप मध नीसां । नीध पम गरे सा- ॥

(५) निरें गरें सांनी धप । मध पम गरे सा- ॥

१६ मात्राओं की तानें—

(६) गग रेसा निरे गम । पध पम गम पध ।

नीनी धप मध नीसाँ । नीध पम गरे सा- ॥

(७) पम गरे गम पध । नीध पम पध नीसां ।

गंगं रेंसां निरें गरें । सांनी धप मग रेसा ॥

(८) नीध नीध पम गम । पध नीध पम गम ।

धनी सां- नीध नीध । पम गम पम गरे ॥

(९) सांनी धप मध नीसां । नीध पम मध नीसां ।

मध नीसां गंगं रेंसां । नीध पम गरे सा- ॥

(१०) गम प,ग मप मप । गम पम गरे सा- ।

धनी सां,ध नीसां नीसां । नीध पम गरे सा- ॥

———

प्रश्न

(१) कल्याण राग का सम्पूर्ण परिचय देते हुये आलाप लिखो।

अथवा

किसी भी ऐसे आश्रय राग का परिचय दो जो रात्रि के प्रथम प्रहर में गाया जाता हो तथा उसमें तीव्र म प्रयोग किया जाता हो। सोलह मात्राओं की दो तानें भी लिखो।

(२) यह सिद्ध करते हुये कि कल्याण आश्रय राग है, ४ आलाप और ४ तान लिखो। प्रथम दो तान आठ-आठ मात्राओं की तथा अंतिम दो सोलह-सोलह मात्राओं की होनी चाहिये।

(३) इन्हें पहचानों,

(अ) निरे गरे, नि़ रे सा,

(ब) म॑ ध नी ध (प) म॑ ग,

(स) प रे ऽ ग रे, नि़ रे ऽ सा,

नोट:—आलाप करते समय जिन स्वरों पर रुकते हैं उन्हें न्यास के स्वर कहते हैं।

—o—o—

आलाप करते समय जिन स्वरों पर रुकते हैं उन्हें न्यास के स्वर कहते हैं

अल्हैया बिलावल

थाट बिलावल प्रातः समय, अवरोहन दोनों निषाद।
अवरोहन में मध्यम तजि कर, मानत धग संवाद॥

राग-विवरण—

यह राग बिलावल थाट से उत्पन्न माना गया है। इसके आरोह में मध्यम वर्ज्य है और अवरोह में सातो स्वर प्रयोग किये जाते हैं। इसलिये इसकी जाति षाढ़व- सम्पूर्ण है। वादी स्वर धैवत और संवादी गंधार है। इसे प्रातः काल अर्थात् दिन के प्रथम प्रहर में (७ से १० बजे तक) गाया-बजाया जाता है। अवरोह में दोनों निषाद प्रयोग किये जाते हैं। अन्य सभी स्वर शुद्ध हैं।

आरोह :— सा, रे ग रे, ग प, ध, नी सां।

अवरोह :— सां नी ध प, ध नी ध प, म ग म रे, सा॥

पकड़ :— ग रे ऽ ग प, म ग म रे सा,

विशेषता :—

(१) स्वयं नाम से यह स्पष्ट है कि यह राग बिलावल का एक प्रकार है। बिलावल के कई अन्य प्रकार हैं।

(२) अवरोह में अधिकतर गंधार वक्र रूप में प्रयोग किया जाता है, जैसे- म ग म रे, सा।

(३) कोमल निषाद केवल अवरोह में और दो धैवत के बीच में प्रयोग किया जाता है, जैसे—सां नी धप, ध नी धप,।

(४) यह राग उत्तरांग प्रधान है।
न्यास के स्वर—सा, रे, प,
मिलते-जुलते राग—बिलावल

आलाप

(१) सा, गरे ग प, प ऽ म ग म रे, सा रे ग प ऽ म ग म रे, सा।

(२) सा, नी ध, प, नी ध ऽ सा, ग रे सा, प ऽ म ग म रे, सा।

(३) सा रे ग प, ध ग म रे ऽ ग प, ग प धा नी ध प, ध प, ग रे ग प ऽ ध नी सां ऽ ध नी ध प, ध ऽ प म ग म रे, सा ऽ ग रे ग प ऽ म ग म रे, सा।

(४) प प ध नी सां ऽ ऽऽ सां, गं रें सां, सां ऽ गं रें गं पं ऽ मं गं मं रें ऽ सां, गं मं रें सां, रें सां ऽ ध नी ध प, ग प ध नी सां ऽ ध नी ध प, ध प ऽ म ग म रे, ग प ध ऽ प म ग म रे, ग प ध नी ध प, ध प, मग म रे, सा।

तानें

८ मात्राओं की तानें—

(१) गप धनी सांनी धप । धनी धप मग रेसा ॥
(२) गप मग मरे गप । धनी धप मग रेसा ॥
(३) सारे गरे गप मग । मरे गप धनी सां- ॥
(४) पप मग मरे गप । धनी धप धनी सां- ॥
(५) सारे गप मग रेसा । सांनी धप मग रेसा ॥

१६ मात्राओं की तानें

(६) सारे गप मग मरे । गप धनी धप मग ।
मरे गप धनी सांरे । सांनी धप मग रेसा ॥
(७) सारे ग,रे गप मग । मरे, धनी सांध नीसां ।
नीसां धनी धप मग । मरे गप मग रेसा ॥
(८) पप मग रेग प- । मग मरे गप धनी ।
धप मग रेग प- । मग मरे गरे सा– ॥
(९) पप धनी सांनी धप । मग रेसा पप धनी ।
सांनी धनी सांनी धप । मग रेसा रेग प– ॥
(१०) सांनी धनी सांरें सांनी । धनी धप मग रेसा ।
पप मग रेसा सांनी । धनी धप मग रेसा ।

प्रश्न

(१) अल्हैया बिलावल का सम्पूर्ण परिचय देते हुये दो आलाप और दो तान लिखो।

(२) सिद्ध करो कि,

(अ) अल्हैया बिलावल षाढ़व—सम्पूर्ण जाति का राग है।

(ब) इसमें कोमल नी का प्रयोग सदैव नहीं होता।

(३) इन्हें पहचानों—

(क) ग प, म ग मरे,

(ख) सां नी ध नी ध प, म ग म रे,

(ग) ग प ध नी सां नी ध नी धप,

—:०:—

खमाज

आरोहन में रे स्वर वर्ज्य कर, गावत राग खमाज।
गनि वादी सम्वादी मानत, अवरोहन कोमल निषाद॥

राग-विवरण—

इस राग का जन्म खमाज थाट से माना गया है। इसके आरोह में रिषभ वर्जित है और अवरोह में सातो स्वर प्रयोग किये जाते हैं। इसलिये इसकी जाति षाढ़व-सम्पूर्ण मानी जाती है। आरोह में शुद्ध और अवरोह में कोमल निषाद प्रयोग किया जाता है। बाकी अन्य स्वर शुद्ध लगते हैं। इसमें वादी गंधार और सम्वादी निषाद है। रात्रि के दूसरे प्रहर में इसे गाया-बजाया जाता है।

आरोह :— सा, ग, म प, ध नी सां।
आवरोह :— सां नी ध प, म ग, रे सा॥
पकड़ :— सां नीध मपध मग,

विशेषता—

(१) यह चंचल प्रकृति का राग है, अतः इसमें अधिकतर ठुमरी गाई जाती है। इसमें विलंबित ख्याल गाने का प्रचार नहीं है। वादन में मसीतखानी और रज़ाखानी दोनों प्रकार की गतें सुनाई पड़ती हैं।

(२) कल्याण के समान यह भी अपने थाट का आश्रय राग है।

(३) ऊपर हम बता चुके हैं कि इसके आरोह में रिषभ वर्जित है, किन्तु ठुमरी गाते समय आरोह में भी रिषभ प्रयोग करते हैं। केवल इतना ही नहीं, सुन्दरता बढ़ाने के लिये अन्य रागों की कहीं-कहीं छाया भी दिखाते हैं।

(४) अवरोह में ध से पंचम पर न जाकर अधिकतर मध्यम पर चले आते हैं, जैसे-सां नी ध मप ध ऽ मग,

(५) इसके आरोह में कभी-कभी कुछ गायक धैवत और कुछ पंचम कम कर देते हैं, जैसे-ग म प, नीसां, अथवा ग म पध नी ऽ सां, ।

न्यास के स्वर—सा, ग और प,

मिलते जुलते राग—तिलंग

आलाप

(१) सा, ग म प, म प ध ऽ म ग, ग म प ध ग म ग, रे सा, ऩी धृ सा।

(२) सा, ग, म प, नी ध ऽ ग म ग, म प, ग म प ध नी ध प, म पध ऽ म ग, सा ग म प ग मप, ग म ग, ग म प ध प ध नी ध, म प ध, म ग, प म ग रे सा।

(३) सा सा ग म प, नी ध प ध नी सां ऽ नी ध प, सां ऽ नी ध प, नी ध, ग म ग, ग म प ऽ नी ध ग म ग, ग म प, नी सां ऽ नी ध, ग म ग, नि सां रेंसां नीध, मपध ऽ म ग, सा ग म प ऽ ध प ग म ग, रे सा।

(४) ग म ध ऽ नीसां, निसां, निसां गं मं गं, रें सां, रें सां नी ध,

प ध नी सां, (सां) नी ध, रें सां नी ध, प ध सां नी ध,

प ध, म ग, ग म नी ध प, ध ग म ग, ग म प ध ग म ग,

सा ग म प ऽ म ग, प म ग रे सा।

तानें

८ मात्राओं का तानें--

(१) गम पध नीध पध । मप धप मग रेसा ।
(२) सागा मप मग रेसा । गम पध नीनी सां- ।
(३) साग मप गम पध । मप धनी पध नीसां ।
(४) सांरें सांनी धप मग । रेसा गम पध सां- ।
(५) पम गम नीध पध । मप धप मग रेसा ।

१६ मात्राओं की तानें--

(६) साग मप नीध पध । गम पध नीसां नीध ।
पध नीसां गंगं रेंसां । नीध पम गरे सा- ।
(७) पम गरे सा- गम । प- नीध पम धनी ।
सां- गंगं रेंसां नीध । पध पम गरे सा- ।
(८) गम प,ग मप गम । गम पध नीध पध ।
पध नीसां नीसां नीध नीध पम गरे सा- ।
(९) पप मप धप मग । साग मप मग रेसा ।
नीनी धनी धप मग । साग मप मग रेसा ।

(१०)सांनी धप गम पनी । सांरें सांनी धप गम ।
पध नीसां सांरें सांनी । धप गम ग- रेसा ।।

प्रश्न

(१) राग खमाज का सम्पूर्ण परिचय दो और कुछ आलाप तथा तान लिखो ।

(२) निम्नलिखित के क्या कारण है ?

(अ) खमाज राग में अधिकतर ठुमरी गाई जाती है ।
(ब) खमाज षाढ़व- सम्पूर्ण जाति का राग है ।
(स) कभी-कभी आरोह में भी रिषभ प्रयोग कर लिया जाता है ।

(३) इन्हें पहचानों---

(क) सां नी ध, म प ध, म ग,

(ख) ग म प ध नी ध प, ध ऽ ग म ग, प म ग रे सा,

(ग) सा ग म प ध नी सां,

—:०:—

तिलंग

द्वितिय प्रहर निशि रे ध वर्जित, गावत तिलंग राग।
ग नी स्वर-संवाद करत, मानत खमाज थाट ॥

राग-विवरण—

इस राग की रचना खमाज थाट से मानी गई है। इसमें रिषभ और धैवत स्वर वर्ज्य हैं, इसलिये इसकी जाति औडव-औडव है। आरोह में शुद्ध और अवरोह में कोमल नी प्रयोग किया जाता है। वादी स्वर गंधार और संवादी निषाद है। रात्रि का दूसरा प्रहर इसका गायन- समय है।

आरोह :—सा ग, म प नी, सां।

अवरोह:—सां, नी, प, म ग, सा ॥

पकड़ :—नी प ग म ग, सा।

विशेषता—

(१) यद्यपि तिलंग राग में रिषभ वर्ज्य माना गया है, फिर भी राग की सुन्दरता बढ़ाने के लिये कभी-कभी तार सप्तक में रिषभ का प्रयोग अवरोह में किया जाता है।

(२) यह चंचल प्रकृति का राग है। अतः इसमें अधिकतर छोटा ख्याल और ठुमरी गाई जाती है।

(३) नी प ग म ग, स्वर- समूह का प्रयोग बार-बार किया जाता है।

(४) यह पूर्वांग प्रधान राग है।

न्यास के स्वर—सा, ग और प

मिलते जुलते राग—खमाज

आलाप

(१) सा, ग म ग, सा ग म प, ग म ग, ग म प नी ऽ नी प ग म ग, सा।

(२) सा, ग म प, ग म प (नी) प ग म ग, सा ग म प ग म प (नी) प ग म ग, ग म प नी सां ऽ नी प ग म ग, सा ग म प ऽ ग म ग ऽ, सा।

(३) ग म प नी सां, रें सां नी प ग म ग ऽ म प नी सां, प नी प म गऽ म प नी सां, प नी (सां) नी प, ग म प नी सां ऽ नी प, नी प ग म ग, सा ग म प ग म प, ग म ग, सा, सा ऩी, प़ ऩी सा।

(४) नी प ग म ग ऽ म प नी सां, प नी सां गं सां, सां गं मं गं, सां, सां नी प नी सां, सा ग म प नी (सां), प नी प ग म ग

साग गम मष पनी प गमग, ग म प नी सां रें निसांऽ

नी प ग म ग, सा ग म प ऽ ग म ग, सा ।

तानें

८ मात्राओं की तानें—

(१) गम पनी पनी पम । गम पम गग सा- ।

(२) गम पनी सांरें सांनी । पनी पम गम गसा ।

(३) गम पनी मप नीसां । सांनी पम गम गसा ।

(४) गम पनी सांगां रेंसां । नीप गम ग-- रेसा ।

(५) नीनी पम गम पनी । सांरें सांनी पम गस

१६ मात्राओं की तानें—

(६) साग मप गम गसा । गम पनी पनी पम ।
पनी सांरें सांनी पम । गम पम गग सा-- ।

(७) पप गम ग-- सा-- । नीनी पम गम पनी ।
पम गम ग-- स-- । सां-- नीप गम ग-- ।

(८) पम गम पनी सांनी । पम गम पनी सांरें ।
सांनी पम गम पनी । सांगं रेंसां नीप मग ।

(९) गम पग मप गम । गम पग गम ग-- ।
गम पनी पनी सांसां । नीप गम गग सा-- ।

(१०) सा-- गम पग --म । पनी सां--, प-- नीसां ।
गं-- रेंसां नीप गम । पम गम ग-- सा-- ।

खमाज और तिलंग की तुलना

समानता—

(१) दोनों रागों की उत्पत्ति खमाज थाट से मानी गई है ।

(२) दोनों के आरोह में शुद्ध और अवरोह में कोमल नी प्रयोग किया जाता है और अन्य स्वर शुद्ध लगते हैं।

(३) दोनों का गायन-समय रात्रि का दूसरा प्रहर है।

(४) दोनों में ग वादी और नी सम्वादी है ।

(५) दोनों के आरोह में रे वर्जित है ।

(६) दोनों में स, ग और प पर न्यास किया जाता है।

(७) दोनों चंचल प्रकृति के राग हैं और दोनों में ही अधिकतर ठुमरी गाई जाती है ।

(८) दोनों ही पूर्वांग प्रधान राग हैं ।

बिभिन्नता—

(१) तिलंग ओडव—ओडव और खमाज षाडव---सम्पूर्ण जाति का राग है ।

(२) खमाज अपने थाट का आश्रय राग है, किन्तु तिलंग नहीं ।

(३) तिलंग के अवरोह में कभी-कभी विवादी स्वर के नाते रे प्रयोग किया जाता है । किन्तु खमाज में साधारणतया किसी भी विवादी स्वर का प्रयोग नहीं किया जाता। हाँ ठुमरी गाते समय गायन की सुन्दरता के लिये किसी भी स्वर का प्रयोग किया जा सकता है ।

प्रश्न

(१) राग तिलङ्ग का सम्पूर्ण परिचय दो आलाप सहित दो।

अथवा

किसी ऐसे राग का परिचय दो जो औडव जाति का राग हो और जिसमें अधिकतर ठुमरी गाई जाती हो।

(२) खमाज और तिलंग की तुलना समता-विभिन्नता दिखाते हुये विस्तार में करो।

(३) इन्हें पहचानो —

(अ) नी प ग म ग,

(ब) सां नीध, म प ध, म ग,

(स) ग म प नी प म प नी सां,

(द) ग म प ध नी ध प, ध ऽ म ग,

—:o:—

बिहाग

आरोहन में रे ध वर्जित, गावत राग बिहाग।
द्वितिय प्रहर निशि थाट बिलावल, ग नी स्वर-संवाद ॥

राग-विवरण—

इस राग की उत्पत्ति बिलावल थाट से मानी गई है। इसके आरोह में रे ध स्वर वर्ज्य हैं और अवरोह में सातो स्वर प्रयोग किये जाते हैं। इसलिये इसकी जाति ओडव-सम्पूर्ण है। वादी स्वर गंधार और सम्वादी निषाद है। रात्रि के दूसरे प्रहर में इसे गाते-बजाते हैं। इसके प्रत्येक स्वर शुद्ध हैं।

आरोह :— ऩि सा ग, म प, नी, सां।

अवरोह :— सां नी, धप, ध ऽ गमग, रेसा ॥

पकड़ :— प, ग म ग, रे सा,

विशेषता—

(१) इसकी चलन अधिकतर मन्द्र नी से प्रारम्भ होती है, जैसे—ऩिसाग, रेसा।

(२) रे ध स्वर आरोह में तो वर्ज्य हैं ही किन्तु अवरोह में भी इनका प्रयोग बहुत कम होता है। अधिकतर इन्हें कण के रूप में प्रयोग किया जाता है, जैसे— सां नी ऽ धप ग म ग ऽ रेसा।

(३) राग की सुन्दरता बढ़ाने के लिये अवरोह में तीव्र मध्यम का प्रयोग विवादी स्वर की तरह से पंचम के साथ किया जाता है। किन्तु आज कल इसका प्रयोग इतना अधिक बढ़ गया है कि तीव्र मध्यम राग का आवश्यक स्वर माना जाने लगा है। कुछ

पुराने गायक बिहाग में तीव्र म का प्रयोग बिल्कुल नहीं करते।

(४) प्रचार में तीव्र म का प्रयोग इतना अधिक बढ़ गया है कि प मं ग म ग, स्वर-समुदाय राग का पकड़ समझा जाने लगा है। तीव्र म का इतना अधिक प्रयोग होने के कारण कुछ लोग इसे कल्याण थाट का राग मानने लगे हैं। प्राचीन ग्रंथों में इसे बिलावल थाट का राग माना गया है।

(५) यह गंभीर प्रकृति का राग है। इसमें विलंबित और द्रुत ख्याल तथा तराना गाया जाता है।

(६) इसकी चलन मन्द्र, मध्य तथा तार तीनों सप्तकों में प्रचुरता से होती है तथा इसमें कण, मींड, खटका, मुर्की आदि का प्रयोग सुन्दर लगता है।

न्यास के स्वर---सा, ग, प और नी,

मिलते-जुलते राग---यमन कल्याण

आलाप

(१) सा, नि़ सा ग, रे सा, (प) ग म ग, रे सा, सानी़, प़नी़सा।

(२) नि़साग, म प, प मं ग म ग, सा म ग प, पध गम ग, गम पऽ मग, रे सा, नि़ सा ग ऽ रे सा।

(३) ग म प, ग म प नी ऽ ध प, नी ऽ धप, ग म प ऽ गम पनीऽ ध प, ध प मं प गम ग ऽ म प नी, नी प, ध मं प ऽ गमग, सा म ग प ऽ ध ग मग, रे सा, नि़सा ग ऽ रे सा।

(४) ग म प नी ऽ प नी सां, प नी सां गं ऽ रें सां, रें सां नी, प नी ध सां नी, ग म प नी ऽ प नी (सां) नी, रें सां नी ऽ ध प, ग म प नी ऽ ध प, ध प म प ऽ ग म ग, सा म ग प म ध प ऽ ग मग, (प) ग म ग, रे सा, नि़ सा ग ऽ रे सा।

तानें

८ मात्राओं की तानें —

(१) निंसा गम पनी सांरें । सांनी धप मग रेसा ।

(२) गम पन । सांगं रेंसां । नीध पम गरे सा- ।

(३) पम गम ग-- रेसा । निसा गम पनी सां-- ।

(४) पनी सांनी धप मप । गम पम गरे सा- ।

(५) गम प, म पनी पनी । सांनि धप मग रेसा ।

१६ मात्राओं की तानें —

(६) निसा गम पम गम । गरे सा- निसा गम ।
पनी सांरें सांनी धप । गम पम गरे सा- ।

(७) गग रेसा निंसा गम । पप मग रेसा नीनी ।
धप पनी सांसां नीध । पम गम ग- रेसा ।

(८) प- गम ग- रेसा । नी- धप गम ग- ।
रेसा गं - रेंसां नीध । पम गम ग- रेसा ।

(९) गम पनी ऽनी सांगं । रेंसां नीध पम गम ।
गम पनी सांनी धप । मप गम गरे सा- ।

(१०) पनी सांगं गं,सां गंगं | रेंसां नीध पम गम |
पनी नी,प नीनी धप | गम पम गरे सा- |

राग बिहाग और कल्याण की तुलना

समता—

(१) दोनों की चलन मन्द्र नी से प्रारम्भ होती है।
(२) एक मतानुसार दोनों ही कल्याण थाट के राग हैं।
(३) दोनों का अवरोह सम्पूर्ण है।
(४) दोनों में ग वादी और नी सम्वादी है।
(५) दोनों में सा, ग, प और नी पर न्यास होता है।
(६) दोनों ही गंभीर प्रकृति के राग हैं और दोनों की चलन तीनों सप्तकों में होती है।
(७) दोनों में बड़े ख्याल, छोटे ख्याल और तराने गाये जाते हैं और दोनों ठुमरी के अनुपयुक्त हैं।
(८) दोनों ही पूर्वांग प्रधान राग हैं।

बिभिन्नता—

(१) बिहाग बिलावल थाट का और कल्याण अथवा यमन, कल्याण थाट का राग है।
(२) बिहाग के थाट के विषय में मतभेद है, किन्तु कल्याण के थाट के विषय में कोई मतभेद नहीं हैं।
(३) कल्याण अपने थाट का आश्रय राग है, किन्तु बिहाग ऐसा नहीं है।
(४) बिहाग ओडव-सम्पूर्ण और कल्याण सम्पूर्ण-सम्पूर्ण जाति का राग है।

(५) यद्यपि दोनों का अवरोह सम्पूर्ण है, किन्तु बिहाग के अवरोह में रे ध दुर्बल है और कल्याण में प्रबल।

(६) कल्याण रात्रि के प्रथम प्रहर में और बिहाग रात्रि के दूसरे प्रहर में गाया-बजाया जाता है।

(६) प्रचार में बिहाग में तीव्र म का प्रयोग विवादी स्वर के नाते प्रचुरता से किया जाता है, किन्तु कल्याण में तीव्र म आवश्यक स्वर है।

(७) कल्याण अथवा यमन में तीव्र म जितना महत्वपूर्ण है, उतना ही बिहाग में शुद्ध म है।

(८) यद्यपि दोनों रागो की चलन अधिकतर मन्द्र नी से प्रारम्भ होती है, कल्याण के आरोह में अधिकतर पंचम वर्ज्य कर देते हैं, जैसे-नि़ रेगऽ म ध नी, किन्तु बिहाग के अरोह में कभी भी पंचम वर्ज्य नहीं करते।

(९) कल्याण में प रे, की संगति बहुत महत्वपूर्ण है, किन्तु बिहाग में ऐसा प्रयोग कभी नहीं होता।

प्रश्न

(१) बिहाग का सम्पूर्ण परिचय देते हुये दो आलाप और दो तान लिखो।

(२) निम्नलिखित को अच्छी प्रकार समझाओ,

(अ) बिहाग में तीव्र म का प्रयोग कहां तक उचित है।

(ब) बिहाग के अवरोह में रे, ध का स्थान।

(३) बिहाग और कल्याण की तुलना समता-विभिन्नता दिखाते हुये करो।

(४) निम्नलिखित स्वर-समूह क्रमशः किन राग के हैं,

(क) सा म ग प ऽ ध ग म ग (ख) गम प नी ऽ धप

(ग) प म ग म ग, रे सा, (घ) नि़ रे ग म प, म ग,

(ङ) म ध नी ध नी ऽ ध प, (च) प म ग ऽ रे, नि़ रे सा,

उत्तर—

प्रथम तीन अर्थात् क, ख और ग बिहाग राग के और अंतिम तीन कल्याण राग के स्वर-समुदाय हैं।

—:o:—

भैरव

थाट भैरव रे ध कोमल, ध रे स्वर-संवाद।
प्रात समय गुनि जन सब गावत, भैरव सम्पूरण राग ॥

राग-विवरण—

इसकी उत्पत्ति भैरव थाट से मानी गई है। इसमें रिषभ और धैवत स्वर कोमल लगते हैं। वादी स्वर धैवत और संवादी रिषभ है। प्रातः काल चार से सात बजे तक इसे गाया-बजाया जाता है। यह सम्पूर्ण जाति का राग है। अतः यह स्पष्ट है कि इसके आरोह-अवरोह दोनों में सातो स्वर प्रयोग किये जाते हैं।

आरोहः— सा रे, ग म प ध, नी सां।

अवरोहः— सां नी ध, प, म ग रे, सा ॥

पकड़ः— ग म ध ऽप, ग म रे,रे, सा।

विशेषता—

(१) यह अपने थाट का आश्रय राग है।
(२) इसका गायन-समय प्रातः काल ४ से ७ बजे तक है, इसलिये इसे संधि प्रकाश राग कहते हैं। समय के इस अवधि को संधि प्रकाश का समय इसलिये कहा जाता है कि जैसे मानों दिन और रात की संधि होती है।

(३) इसके रिषभ और धैवत पर आन्दोलन किया जाता है जैसे-
ग म रे, रे, सा अथवा ग म ध, ध, प।

(४) यह गम्भीर प्रकृति का राग है। इसमें बिलंबित और द्रुत ख्याल, तराना तथा ध्रुपद-धमार गाये जाते हैं। ठुमरी नहीं गाई जाती।

(५) यह एक प्राचीन राग है। इसके कई प्रकार हैं, जैसे--अहिर भैरव, आनन्द भैरव, आदि।

(६) कभी-कभी इसके आरोह में पंचम वर्ज्य कर दिया जाता है, जैसे-ग म ध, ध, प।

(७) अवरोह में बहुधा गंधार वक्र कर दिया जाता है, जैसे—ग म रे, रे, सा।

न्यास के स्वर---सा, रे, प और ध,

मिलते-जुलते राग--कालिंगड़ा और रामकली

आलाप

(रे और ध कोमल)

(१) सा, रे ऽ रे ऽ सा, ध़ ऩी सा, ग म रे ऽ रे ऽ सा।

(२) ग म ध ऽ ध ऽ प, ध प म प ऽ ग म, ग म धऽ धऽ प, ध प म, ग म प ग म ध ऽ ध ऽ प, म प ऽ ग म, रे ऽ रे ऽ सा।

(३) ग म पऽ ग म धऽ धऽ प, ग म धऽ धऽ नी ध प, म प ग म ध ऽ ध ऽ प, ध प म प ऽ ग म रेऽ रेऽ, ध प ग म रे ऽरे ऽ सा।

(४) ग म ध ऽ ध ऽ नी सां, रें ऽ रें सां, गं मं रें ऽ रें ऽ सां, सां रें ऽ रें ऽ सां नी ध ऽ ध ऽ प, ग म ध ऽ नी सांऽ नी ध ऽ ध ऽ प, नी ध ऽ प, ध ध प म प ग म, ग म रे ऽ ग म ध ऽ प, म प ऽ ग म, रेऽ रेऽ सा।

तानें

(रे, ध कोमल)

८ मात्राओं की तानें—

(१) सारे गम पम गम । धप मप गम रेसा ।
(२) पम गम रेरे सा- । सारे गम रेरे सा- ।
(३) सारे गम पध नीसां । सांनी धप मग रेसा ।
(४) धप मप गम गरे । गम धप मग रेसा ।
(५) गम पम गम धनी । सांनी धप मग रेसा ।

१६ मात्राओं की तानें—

(६) गम गरे गम पम । गरे गम धप मप ।
गम गरे गम धनी । सांनी धप मग रेसा ।
(७) पम गम पध नीसां । रेंरें सांनी धप मप ।
धनी सांनी धप मप । गम धप मग रेसा ।
(८) मग रेसा धप मग । रेसा सांनी धप मग ।
मप मग रेसा गंगं । रेंसां धप मग रेसा ।
(९) सारे गम गरे गम । पम गम गरे गम ।
धनी सांनी धप मप । गम गरे मग रेसा ।

(१०) सांनी धप मप गम । धनी सांरें सांनी धप ।
मप गम धनी सांगं । रेंसां नीध पम गरे ।

प्रश्न

(१) राग भैरव का परिचय आलाप सहित दो ।

अथवा

किसी प्रातः कालीन संधि प्रकाश राग का परिचय दो आलाप और दो तान सहित दो ।

(२) सिद्ध करो कि
(अ) भैरव संधि प्रकाश राग है ।
(ब) यह सम्पूर्ण जाति का राग है ।

(३) इन्हें पहचानों—
(अ) ग म ध ऽ ध ऽ प,
(ब) ध प म प ग म, रे ऽ रे ऽ सा,

—००—

देस

ओडव-सम्पूरन की जाति में, दोउ निषाद का योग।
थाट खमाज द्वितीय प्रहर निशि, रे प का संयोग ॥

राग-विवरण—

इसका जन्म खमाज थाट से माना गया है। इसमें दोनों निषाद का प्रयोग किया जाता है। आरोह में गंधार और धैवत स्वर वर्ज्य है तथा अवरोह में सातो स्वर प्रयोग किये जाते हैं। इसलिये इसकी जाति ओडव-सम्पूर्ण है। इस राग में वादी रे और सम्वादी प है। रात्रि के द्वितीय प्रहर में इसे गाते-बजाते हैं।

आरोह:—नि़ सा रे, म प, नी सां।

अवरोह:—सां नी ध प, म गरे, ग, नि़ सा।

पकड़:—म प ध ऽ म ग रे, ग, नि़ सा।

विशेषता:—

(१) इसके आरोह में शुद्ध और अवरोह में कोमल नी प्रयोग किया जाता है।

(२) राग-विवरण के अंतर्गत यह बताया गया है कि आरोह में रे और ध स्वर वर्ज्य है, किन्तु राग की सुन्दरता के लिये कभी-कभी इस नियम का उलंघन कर दिया जाता है। आरोह में रे अथवा ध प्रयोग करते समय मींड अथवा द्रुत स्वरों का प्रयोग करते है, जैसे— रे ग म गरे, तथा प ध नी ध प,।

(३) यह चंचल प्रकृति का राग है। अतः यह राग ठुमरी के लिये बहुत उपयुक्त है। इसमें बड़ा ख्याल नहीं गाया जाता।

(४) राग की सुन्दरता के लिये कभी-कभी कुछ गायक अवरोह में कोमल ग प्रयोग करते हैं।

(५) कुछ लोग प रे वादी-सम्वादी मानते हैं, किन्तु ऐसा मानना उचित नहीं। कारण यह है कि देश पूर्वांग* प्रधान राग है क्योंकि इसकी चलन सप्तक के पूर्वांग में अधिक होती है और दूसरे इसका गायन-समय रात्रि का दूसरा प्रहर है जो दिन के पूर्व अंग में आता है। इसलिये इसका वादी स्वर सप्तक के पूर्वांग में और सम्वादी उत्तरांग में आना चाहिये।

(६) अवरोह में अधिकतर रिषभ व क्र रक्खा जाता है, जैसे—

म ग रे ऽ ग, नि़ सा।

न्यास के स्वर — सा, रे और प,

मिलते-जुलते राग—सोरठ और तिलक कामोद

आलाप

(१) सा, नि़ सा रे ऽ म ग रे, रे ग ऽ नि़ सा, नि़ सा रे सा
नी़ ध़ प़, म़ प़, म़ प़ नी़ ऽ प़ नी़ सा, रे ग ऽ नि़ सा।

(२) रे म प, ध ऽ म ग रे, रे ग रे प ऽ म ग रे, रेम गरे, रे
नी ध प, ध ऽ म ग रे, गरेसारेगम गरे; रे ग ऽ नि़ सा।

(३) रेमपधनी ऽ ध प, रे म प, रेमपनी ऽ नी (सां) नी ध प, म प
नी ध प, ध ऽ म ग रे, रे ध ऽ ध नीधप, म प ध ऽ म

---

* सा रे ग म प सप्तक का पूर्वाङ्ग और म प ध नी सां उत्तरांग कहलाता है। आगे इसे विस्तार से समझाया जावेगा।

पधऽमगरे, रेगरेपमगरे, रेमपध मपध मगरे, पमगरे, रेगऽनि़सा।

(४) मपनीऽनीऽपनीसां, सांऽऽऽसां, निसांरेंऽरें, मंगंरें, रेंगंऽनिसां, निसां निसां निसांरेंऽनीधप, मपनी़धप, धऽमगरे, मंगंरें, रेंगंऽनिसां, पनी सांरें ऽनी़धप, पधऽमगरे, रेगरेपऽमगरे, रेग ऽनि़सा।

तानें

८ मात्राओं की तानें –

(१) नि़सा रेम पनी सांरें। सांनी़ धप मग रेसा।
(२) मप नीसां रेंगं रेंसां। नी़ध पम गरे सा-।
(३) सांनी़ धप मग रेसा। नि़सा रेम पनी सां-।
(४) मग रेसा नि़सा रेम। पनी़ धप मग रेसा।
(५) नि़सा रेम गरे सा-। रेग रेप मग रेसा।

१६ मात्राओं की तानें—

(६) नि़सा रेम गरे सा-। नि़सा रेम पम गरे।
सा- नि़सा रेम पनी। सांनी़ धप मग रेसा।
(७) रेग रेप मग रेसा। नि़सा रेम पनी़ धप।
मप धप मग रे-। रेग रेप मग रेसा।

(८) पप मप मग रेसा । नीनी धनी धप मग ।
रेसा रेंरें सांनी धप । मप धप मग रेसा ।

(९) मप नीसां पनीं सांरें । निसां रेंमं गंरें सांरें ।
सांनीं धप मप नीसां । नीध पम गरे सा- ।

(१०) पम गरे निसा रेम । पम गरे नीध पम ।
गरे निसा रेम पनी । धप मप मग रेसा ।

प्रश्न

(१) राग देश का परिचय देते हुये यह सिद्ध करो कि यह राग ठुमरी के लिये अधिक उपयुक्त है।

(२) देश में चार आलाप और चार तान लिखो।

(३) (अ) इस राग में रे, ध का प्रयोग किस प्रकार होता है।
(ब) इसमें रे, प वादी-संवादी मानना अधिक उचित है। इसे समझाओ।

(४) इन्हें पहचानों—
(अ) रे ग रे प ऽ म ग रे,
(ब) म प ध ऽ मगरे,
(सा) प नी सां रें ऽ नी ध प,

—:०:—

भूपाली

थाट कल्याण म नी वर्जित, अरु है गंधार वादी।
प्रथम प्रहर निशि गावत गुनिजन, मानत ध संवादी ॥

राग-विवरण—

इस राग का जन्म कल्याण थाट से माना गया है। इसमें मध्यम और निषाद स्वर वर्ज्य हैं। इसलिये इसकी जाति औडव-औडव है। वादी स्वर गंधार और संवादी धैवत है। रात्रि का प्रथम प्रहर इसका गायन-समय है।

आरोह:—सा रे ग, प, ध सां।

अवरोह:—सां ध प, ग, रे सा।

पकड़:—प ग, रे ग, सारे,ध़ सा।

विशेषता—

(१) यह राग पूर्वांग प्रधान है।
(२) इसमें बड़ा ख्याल, छोटा ख्याल और तराना गाया जाता है।
(३) कुछ पुराने संगीतज्ञ इसमें प रे की संगति करते हैं, किन्तु अधिकांश संगीतज्ञ ऐसा प्रयोग नहीं करते।
(४) दक्षिण में इसे मोहन राग कहते है।

न्यास के स्वर—सा, ग और प

मिलते-जुलते राग—देशकार और शुद्ध कल्याण

आलाप

(१) सा, ध़ सा, ध़ सा रे ऽ ग, रे ग, रे ग प ग, रे ग, सारे, ध़सा।
(२) सा रे ग, रे ग प ऽ ग, ग प धऽ प ऽ ग, सारेग प ध ऽ पऽ ग

रे ग प ग, सा रे ऽ रे ग ऽ ग प ऽ ग, ध प ग, रे ग ऽ रे सा रे ऽ
ध़ सा।

(३) सा रे ग प, ग प ध प, ध प गऽ रे ग प, ध ऽ प, ग प ध सांऽ
ध ऽ प, ग प ध ऽ प ऽ ग, रे ग प ग, ध प ग, रे ग ऽ रे सा,
ध़ सा।

(४) ग प ध सां, ध ध सां, रें सां, सां रें गं, रें सां, गं ऽ रें सां,
ध ध सां, ग प ध सां, ध प, ग प ध प सां ऽ ध प, ध प ग,
रे ग प ऽ ग, रे ग ऽ रे सा रे ऽ ध़ ऽ सा।

तानें

८ मात्राओं की तानें—

(१) सारे गप धसां धप | गप धप गरे सा- |
(२) गप धसां रेंगं रेंसां | धसां धप गरे सा- |
(३) धप गप धसां धप | सांसां धप गरे सा- |
(४) सारे ग,रे गप गप | ध,प धसां -ध प- |
(५) सां- धप गप धसां | धप गप गरे सा- |

१६ मात्राओं की तानें—

(६) सारे गरे साध़ सारे | गप गरे साध़ सारे |
गप धसां धप गरे | सारे गरे साध़ सा- |
(७) गरे सारे गप गरे | गप धप गरे गप |
धसां रेंगं रेंसां धसां | धप गप गरे सा- |
(८) धप गप गरे सारे | गप धप गप गरे |
सा- सांसां धसां धप | गप धप गरे सा- |

(९) गग रेग ग,सा रेरे | धसा सा,प पग पप |
गग रेग ग,रे रेसा | धध पप गरे सा- |
(१०) सारे गरे सारे, गप | धप गप, धसां रेंसां |
धसां, सांरें गरें सांरें | सांसां धप गरे सा- |

प्रश्न

(१) भूपाली राग का सम्पूर्ण परिचय देते हुये आलाप लिखो।

अथवा

कल्याण थाट से उत्पन्न अपने पाठ्य क्रम के एक ऐसे राग का परिचय दो जिसकी जाति ओडव-ओडव हो।

(२) निम्नलिखित स्वर-समुदाय किस राग के हैं,

(अ) ग प ध प, ग रे सा,

(ब) सा रे ग प ध सां,

—:०:—

आसावरी

ग ध नी कोमल रहे, आरोहन गनि हानि ।
ध ग वादी-संवादी से, असावरी पहचान ॥

राग-विवरण—

यह राग अपने नाम वाले थाट से उत्पन्न माना गया है। इसमें ग, ध और नी स्वर कोमल लगते हैं। वादी स्वर धैवत और संवादी गंधार है। आरोह में गंधार और निषाद स्वर वर्ज्य है तथा अवरोह में सातो स्वर प्रयोग किये जाते हैं। इसलिये इसकी जाति ओडव-सम्पूर्ण है। इसका गायन-समय दिन का दूसरा प्रहर है।

आरोह:—सा रे म प, ध सां।

अवरोह:—सां नी ध प, म प ध म प ग, रे सा।

पकड़:—म प ध म प ग, रे सा, ध़ सा।

विशेषता—

(१) यह अपने थाट का आश्रय राग है।
(२) उत्तरांग प्रधान होते हुये भी इसकी चलन सप्तक के पूर्वांग में अच्छी तरह होती है।
(३) कुछ संगीतज्ञ इसमें शुद्ध रे के स्थान पर कोमल रिषभ प्रयोग करते हैं और उसे कोमल ऋषभ की आसावरी कह कर पुकारते हैं।

(४) कभी-कभी इसके आरोह में धैवत के स्थान पर कोमल नि
द्रुत गति में प्रयोग करते हैं।

न्यास के स्वर— ग और प

मिलते-जुलते राग—जौनपुरी

आलाप (प्रत्येक ग, ध और नी कोमल है।)

(१) सा, ध़ ऽ ध़ ऽ सा, रेम प, मप ग, प ऽ ग, रे सा, ऩी ध़ प़,
ध़ ऽ सा।

(२) सा, रे म ऽ प ऽ, म प ध ऽ ध ऽ प, म प नी ध प, ध
म प, म प ध म प ग, सा रे प ग, ध प मप ग, नी ध प
म प ग, रे सा, ध़ सा।

(३) म प ध प नी ऽ ध ऽ प, रे म प ध ऽ ध ऽ प, म प ध प
ध सां ऽ नी ध प, म प ध ऽ धऽ सां नी ध प, म प ध म प
ग ऽ नी ध प, ध प म प ग, रे सा।

(४) म प ध ऽ ध ऽ सां, सां रें सां, सां रें गं ऽ रें सां, सां रें मं
गं ऽ रें सां, रें नी ध प, म प ध ऽ सां ऽ नी ध प, म प गं
रें सां, रें नी ध प, म प नी ध प, ध प म प ग, सा रे प
ग, रे म ग, रे।सा, ध़ सा।

तानें (ग, ध और नी कोमल)

८ मात्राओं की तानें—

(१)	सारे	मप	नीनी	धप	मप	धप	मग	रेस	
(२)	सारे	मप	धसां	रेंसां	नीध	पम	गरे	सा–	
(३)	मप	नीसां	रेंगं	रेंसां	नीध	पम	गरे	सा–	
(४)	नीनी	धप	मप	नीनी	धप	मप	मग	रेसा	
(५)	सांरें	गंरें	सांनी	धप	मप	धप	मग	रेसा	

१६ मात्राओं की तानें—

(६)	सारे	मप	धप	मप	।	नीनी	धप,	मप	नीनी	।
	धप	मप	धसां	गंगं	।	रेंसां	नीध	पम	प–	।
(७)	मप	धप	मप,	मप	।	धप	मप,	मप	मप	।
	मप	धप	मप	मप	।	नीनी	धप	मग	रेसा	।
(८)	सांरें	सांरें	गंरें	सांनी	।	धप,	मप	मप	नीध	।
	पम	गरे	सारे	सारे	।	मग	रेसा	रेम	प–	।
(९)	सारे	मग	रेसा	सारे	।	मप	धप	मग	रेसा	।
	सारे	मप	धसां	धप	।	मप	धप	मग	रेसा	।
(१०)	मप	मनी	धप,	मप	।	मध	पम	गरे	सा–	।
	सांरें	सांगं	रेंसां	नीरें	।	सांनी	धप	मग	रेसा	।

प्रश्न

(१) असावरी का सम्पूर्ण परिचय देते हुये यह बताओ कि आसावरी राग और आसावरी थाट में क्या अंतर है ?

अथवा

(२) आसावरी का परिचय देते हुये कुछ आलाप और तान लिखो।

(३) इन्हें पहचानों—

(अ) म प ध म प ग, रे सा।

(ब) सा रे म प ध ऽ ध प,

(स) रे म प नी ऽ ध ऽ ध ऽ प, म प ध म प ग,

बिन्द्रावनी सारंग

वर्ज्य करे धैवत गंधार, अरु गावत काफी अंग।
दोउ निषाद रे प संवाद, है बिन्द्रावनि सारंग॥

राग-विवरण—

बिन्द्रावनी सारंग राग का जन्म काफी थाट से माना गय है। इसमें मध्यम और धैवत वर्ज्य है। अत: इसकी जाति ओडव ओडव है। वादी स्वर रिषभ तथा सम्वादी पंचम है। इसक गायन-समय मध्याह्न काल है। आरोह में शुद्ध तथा अवरोह में कोमल निषाद प्रयोग किया जाता है। अन्य स्वर शुद्ध हैं।

आरोह :—नि़ सा, रे, म प, नी सां।

आरोह :— सां, नी प, म रे, सा।

पकड़ :—नि़ सा रे, म रे, प म रे, नि़ सा।

मतभेद—

कुछ विद्वान इसे खमाज थाट का राग मानते हैं, किन्तु इसे काफी थाट जन्य मानना अधिक उचित है। इसका कारण यह है कि किसी भी राग का थाट निश्चय करने के लिये स्वर से अधिक महत्वपूर्ण स्वरूप है। स्वरूप की दृष्टि से यह राग खमाज की तुलना में काफी से बहुत नज़दीक है।

विशेषता—

(१) सारंग के कई प्रकार हैं, जैसे-शुद्ध सारंग, मियाँ की सारंग मध्यमाद सारंग आदि। यह उनमें से एक प्रकार है।

(२) राग की सुन्दरता बढ़ाने के लिये कभी-कभी कुछ संगीतज्ञ अवरोह में धैवत प्रयोग कर देते हैं।

(३) इसमें बड़ा ख्याल, छोटा ख्याल तथा तराना गाया जाता है।

(४) साधारण बोल-चाल की भाषा में सारंग का अर्थ बिन्द्रावनी सारंग से लगाया जाता है।

न्यास के स्वर—सा, रे और प

मिलते-जुलते राग—सूर मल्हार

आलाप

(१) सा, नि़ सारे, मरे, प म रे, सा रे म रे, नि़ ऽ सा।

(२) नि़ सा रे म रे, रे म प, रे म प नी प, नी प म रे, रे म प ऽ म ऽ रे, सा रे म रे, सा रे नि़ ऽ सा।

(३) रे म प, रे म प, नी प, नी प, म रे ऽ म प नी प, म प नी म प ऽ रे म रे, म रे ऽ प म ऽ नी प म रे, सा रे म ऽ रे, रे म प ऽ म, म प नी ऽ प, म प नीसां ऽ नी प म रे, म प नी प म रे, सा रे नि़ ऽ सा।

(४) म प नी सां ऽ ऽ ऽ ऽ नि सां, म प नी सां रें, सां रें नि ऽ सां रें मं रें, मं रें, सां रें नि सां, प नी सां रें सां नी प, म प नी सां रें ऽ नि सां, नी प, म प नी प म रे, सा रे म रे, प म रे, सा रे नि़ ऽ सा

तानें

८ मात्राओं की तानें—

(१) निसा रेम पनी सांरें । सांनी पम रेसा निसा ।

(२) मप निसां रेंसां निसां । पनी पम रेम रेसा ।

(३) नीनी पम रेम रेसा । निसा रेम पनी सां- ।

(४) सांरें सांनी पनी पम । रेम पम रेसा निसा ।

(५) सांनी पनी पम रेम । पनी पम रेसा निसा ।

१६ मात्राओं तानें—

(६) निसा रेम पम रेसा, । निसा रेम पनी पम ।
रेसा, निसा रेम पनी । सांरें सांनी पम रेसा ।

(७) निसा रेम रेम रेसा । रेम पनी पनी पम ।
मप नीसां रेंमं रेंसां । पनी पम रेसा निसा ।

(८) पनी पम रेम पनी । पम, पनी पम रेम ।
पनी पम, पनी पम । रेम पम रेसा निसा ।

(९) रेम प- रेम पनी । पम रेम प- रेम ।
पनी सांरें सांनी पनी । पम रेम पम रेसा ।

(१०) पम पम रेम रेसा । निसा, नीप नीप मप ।
रेम रेसा, रेंसां रेंसां । नीप मप रेम रेसा ।

प्रश्न

(१) विन्द्रावनी सारंग का सम्पूर्ण परिचय आलाप सहित लिखो ।

(२) (अ) इसे काफी थाट मानना कहाँ तक उचित है ?

(ब) इसमें दोनों निषाद का प्रयोग उदाहरण सहित समझाओ ।

भैरवी

रे ग ध नी कोमल रहे, अरु मानत मध्यम बादी।
प्रात समय जाति सम्पूर्ण, सोहत सा सम्वादी॥

राग-विवरण—

इसकी उत्पत्ति भैरवी थाट से मानी गई है। इसमें रे, ग, ध और नी स्वर कोमल लगते हैं। मध्यम वादी और षड़ज सम्वादी है। जाति सम्पूर्ण-सम्पूर्ण है। गायन-समय प्रातः काल है।

आरोह:—सा रे ग म प ध नी सां।

अवरोह:—सां नी ध प म ग रे सा॥

पकड़:—म, ग रे ग, सा रे सा, ध नी सा।

मतभेद:—

कुछ संगीतज्ञ इसमें प सा वादी-सम्वादी मानते हैं, किन्तु अधिकांश म सा वादी-सम्वादी मानते हैं।

विशेषता—

(१) शास्त्रीय नियमानुसार इसका गायन-समय प्रातः काल है। किन्तु प्रचार में इसको हर समय गाते हैं। प्रत्येक संगीत-सभा बहुधा इसी राग से समाप्त होती है।

(२) राग-विवरण के अंतर्गत यह बताया गया है कि इसमें रे, ग, ध और नी स्वर कोमल हैं, किन्तु प्रचार में इस राग में बारहों स्वर प्रयोग किये जाते हैं। शुद्ध रे और ध का प्रयोग इतना

अधिक बढ़ गया है कि अगर किसी साधारण गायक को भैरवी में शुद्ध रे और ध प्रयोग करने के लिये मना कर दिया जाय तो उसे शुद्ध भैरवी गाना कुछ मुश्किल हो जावेगा।

(३) यह चंचल प्रकृति का राग है। अतः इसमें छोटा ख्याल तराना, टप्पा तथा ठुमरी गाई जाती है। आजकल फिल्म-संगीत में इस राग का प्रयोग बहुत अधिक होने लगा है।

न्यास के स्वर—सा, ग, म और प,
मिलते जुलते राग—बिलासखानी तोड़ी

आलाप

(१) सा, रे सा, ध़ नी़ सा, ग रे सा, सा नी़ ध़ प़। प़ ध़ नी़ सा, रे सा।

(२) सा रे ग, ऽ रे ग सा रे सा, प, ध प, म, म प ग, सा रे ग म प ऽ ध प, म प ग म ग, सा ग प ऽ म प ऽ ग म ग ऽ ऽ रे सा, ध़ नी़ सा।

(३) नि़ सा ग म प ऽ ऽ ध प, ग मपध प, नी ध प, प ध नी ऽ ध नी ऽ ऽ ध प म प ध नी ध प, सा प प, ध प म प ग, सारेग म ग, सा रे सा, ध़ नी़ सा ग रे सा

(४) ग म ध नीसां, रें सां, गं रें सां, सां रें गं ऽ रें गं, सां रें सं गं सां रें सां, नी सां निसांरेंसां ध प, नी ध प, प ऽ प ध ऽ ध ऽ प, ध प म, म ग, सा ग म प, ग म ग, सा रे सा, ध़ नी़ ध़ सा, रे सा, ग रे सा।

तानें (प्रत्येक रे, ग, ध, और नी कोमल है।)

८ मात्राओं की –

(१)	सारे	गम	पध	नीसां	।	सांनी	धप	मग	रेसा	।
(२)	निसा	गम	पध	पम	।	गम	मप	गरे	सा-	।
(३)	नीनी	धप	मग	रेसा	।	निसा	गम	पध	प-	।
(४)	सांरें	गंरें	सांनी	धप	।	मप	धप	मग	रेसा	।
(५)	गम	पम	गम	पध	।	नीनी	धप	मग	रेसा	।

१६ मात्राओं की तानें—

(६)	निसा	गम	पध	पम	।	गम	पध	नीध	पम	।
	गम	पध	निसां	रेंसां	।	नीध	पम	गरे	सा-	।
(७)	पम	गम	पध	नीध	।	पम	पध	नीसां	नीध	।
	पम	पध	नीसां	गंरें	।	सांनी	धप	मग	रेसा	।
(८)	साग	साग	सप	मग	।	मग	रेसा	पध	पध	।
	नीध	पम	गरे	सा-	।	निसा	गम	पध	प–	।
९)	सारे	गम	गरे	सारे	।	गम	पम	गरे	सारे	।
	गम	पध	नीसां	नीध	।	पम	गम	गरे	सा-	।
(१०)	गम	गरे	सा-	नीध	।	पम	गम	गरे	सा-	।
	गंरें	सांनी	धप	मग	।	गम	पम	गरे	सा-	।

प्रश्न

(१) भैरवी का सम्पूर्ण परिचय देते हुये आलाप लिखो।

(२) (अ) भैरवी में बिलंबित ख्याल क्यों नही गाया जाता ?

(ब) इसमें बारहो स्वरों का प्रयोग कहां तक उचित है।

दुर्गा

ध रे स्वर-संवाद करत, छोड़त गंधार-निषाद ।
द्वितिय प्रहर निशि गावत गुनि जन, दुर्गा बिलावल थाट ॥

राग-विवरण—

इस राग की उत्पत्ति बिलावल थाट से मानी गई है। गंधार और निषाद पूर्णतया वर्जित होने से इसकी जाति औडव-औडव है। वादी धैवत और सम्वादी रिषभ है। इसके गाने-बजाने का समय रात्रि का दूसरा प्रहर है।

आरोह:— सा रे म प ध सां ।
अवरोह:—सां ध प म रे सा ॥
पकड़:—ध, म रे, सा रे, ध़ सा ।

मतभेद:

कुछ विद्वान इसमें म सा वादी-संवादी मानते हैं। राग के स्वरूप की दृष्टि से इसमें ध रे वादी-सम्वादी मानना अधिक उचित पड़ता है।

विशेषता

(१) इसी नाम का एक और राग है, जो खमाज थाट का राग है। उसका स्वर और स्वरूप इस दुर्गा से बिलकुल भिन्न है।
(२) कर्नाटक संगीत का शुद्ध सावेरी राग बिलावल थाट के दुर्गा से बहुत मिलता-जुलता है।

(३) इस राग में ध म, रे प, और रे ध स्वर-संगतियां बार-बार प्रयोग की जाती हैं ।

(४) इसमें बड़ा ख्याल, छोटा ख्याल तथा तराना गाया जाता है ।

(५) यह राग उत्तरांग प्रधान है ।

न्यास के स्वर—स, रे, प और ध,

मिलते जुलते राग—जलधर केदार

आलाप

(१) सा, सारे, ध़ सा, ध़ सा रे म रे, प, प ध ऽ म रे, सारे, ध़ सा ।

(२) रे म प, रेमपधमपधऽ म ऽ रे प, म प ध सां ध, ध प, म प ध, ध म रे प, प ध, धपमपध, धम रे, सा रे, ध़ सा ।

(३) सां ध, म प ध सां, ध ध म रे ऽ प ऽ प ध, धमपधसां ऽध, ध सां रें सां ध, सां ध, म प सां ध, म प ध, पध सां ध, ध प, म प ध ऽ म, रे, सारे, ध़सा ।

(४) म म प ध सां ध सां, ध सां रे ऽ सां, सां रें मं रें, सां रें,धसां धसां धसांरेंसां ध, मपधसां ध, सांध, धरें सांध ध म रे प, ध ध म प, म रे, सारे म रे, सा रे ध़ सा ।

तानें

८ मात्राओं की तानें—

(१) सारे मप धसां धप । मप धप मम रेसा ।

(२) मप धसां रेंमं रेंसां । धसां धप मम रेसा ।

(३) पप मप धसां धप । मप धप मम रेसा ।

(४) सारे मप धप मप | धसां धप मम रेसा |

(५) धसां रेंसां धसां धप | मप धप मरे सा- |

१६ मात्राओं की तानें—

(६) सारे मम रेसा मप | धप मम रेसा मप |
धसां रेंसं रेंसां धसां | रेंसां धप मरे सा- |

(७) पध पम, रेम पध | पम, रेम पम रेम |
रेसा धसां रेंसां धप | मप धसां धप मरे |

(८) धसा रेसा सारे मरे | रेम पम मप धप |
पध सांध धसां रेंसां | धसां धप मरे सा- |

(९) म- रेसा धप मप | धप म- रेसा रेंसां |
धप मप धसां धप | मप धप म- रेसा |

(१०) म- रेम रेसा धसा | ध- पध पम रेम |
रेसा धसा रें- सांरें | सांसां धप मरे सा- |

प्रश्न

(१) दुर्गाराग का परिचय देते हुये दो आलाप तथा चार तानें लिखो

(२) निम्नलिखित के कारण बताओ ?

(अ) दुर्गा में ध रे वादी-संवादी मानना अधिक उचित है।

(ब) दुर्गा ओडव जाति का राग है।

(३) निम्नलिखित को पहचानों—

(अ) म रे, सा रे, ध़ सा,

(ब) म प ध सां ऽ ध, म रे, प,

(स) ध प म प ध, म रे, सा रे, ध़ सा,

काफी

काफी-काफी राग थाट, गनी कोमल सब शुद्ध ।
प वादी अरु सा संवादी, सप्त स्वरों से युक्त ॥

राग-विवरण—

इस राग का जन्म काफी थाट से माना गया है । गंधार और निषाद कोमल तथा अन्य स्वर शुद्ध लगते हैं । प वादी और सा सम्वादी माना जाता है । इसकी जाति सम्पूर्ण-सम्पूर्ण है । मध्य रात्रि के समय इसे गाते-बजाते हैं ।

आरोह:—सा रे ग म प ध नी सां ।

अवरोह:—सां नी ध प म ग रे सा ॥

पकड़:—रे प म प ग रे, म म ऽ प ।

विशेषता :—

(१) यह अपने थाट का आश्रय राग है ।
(२) राग की सुन्दरता बढ़ाने के लिये कभी-कभी आरोह में शुद्ध ग और नी प्रयोग किया जाता है ।
(३) यह चंचल प्रकृति का राग है । अत: इसमें छोटा ख्याल और ठुमरी गाई जाती है । होली नामक गीत का प्रकार इस राग में बहुत सुन्दर लगता है ।

(४) इसमें रे प की संगति बार बार दिखाई जाती है।

न्यास के स्वर—सा, रे और प

मिलते-जुलते राग—कोई नहीं

आलाप

(१) सा, नी़, ध़ साऽ रे ग रे, रे प म प ग रे, रे म पऽ म प ग रे, सा।

(२) सा सा रे ग ऽ म म प, नी ध प, रे म प ध म प ग रे, सा-रे ग ऽ रे ग मऽ ग रे, रे प म प ग रे, ग सा नी़ ध़, सा।

(३) रे म प, म प ग रे, रे मपध नी ध प, नी ऽध प म प, म ऽ प ध नी सां ऽ नी ध प, प गं रें, सां ऽ नी ध प, रे म ध प ग रे, रे ग म प म प ग रे, ग रें ऽ नी प ग रे, सा।

(४) प रें ऽ रें, सांरें गं रें, नी ध मऽ प ध नी ऽ ध धनीसां ऽ नीसां, नी ध गं रें सां, रेंऽ नी ध, म प, ग रे, रे प म प ग रे, रे ध ऽ ध नी ध प, मपधप ग रे, सा रे ग रे सा, नी़ ध़ ऽ सा।

तानें

(ग, नी कोमल)

८ मात्राओं का तानें--

(१)	रेग	मप	धनी	सांरें	सांनी	धप	मग	रेसा	
(२)	रेग	मप	मग	रेसा	सांनी	धप	मग	रेसा	
(३)	प-	पम	पध	नीसां	नीध	पम	गरे	सा-	
(४)	धनी	सांरें	गंरें	सां-	नीध	पम	गरे	सा-	
(५)	रेम	पध	पम	पध	नीसां	नीध	पम	गरे	

१६ मात्राओं की तानें --

(६)	रेग	मप	मग	रेसा	मप	धनी	सांनी	धप
	धनी	सांरें	गंरें	सां-	नीध	पम	गरे	सा-
(७)	सारे	गम	गरे,	सारे	गम	पम	गरे,	सारे
	गम	गरे,	सारे	गम	पम	गम	गरे	सा-
(८)	पम	पम	गम	गरे	सारे	गम	गरे	सा-
	सांनी	सांनी	धप	मप	नीध	पम	गरे	सा-
(९)	मम	गम	गरे	पप	मप	मग	नीनी	धनी
	धप	गंगं	रेंगं	रेंसां	नीध	पम	गरे	सा-
(१०)	मग	रेसा	पम	गरे	नीध	पम	सांनी	धप
	गंगं	रेंसां	नीध	पम	सांनी	धप	मग	रेसा

प्रश्न

(१) काफी राग का सम्पूर्ण परिचय आलाप सहित दो।

(२) इन्हें पहचानों

(अ) रे ग म प ऽ म ग रे, सा

(ब) रे प म प ग रे,

(स) नी ध प ग रे,

—:०:—

भीमपलासी

जब काफी के मेल में, आरोहन रे ध त्याग।
तृतिय प्रहर दिन गनी कोमल, मानत म स संवाद ॥

राग-विवरण

इस राग का जन्म काफी थाट से माना गया है। इसमें गंधार और निषाद सदैव कोमल लगते हैं। वादी मध्यम और सम्वादी षड्ज माना जाता है। इसका गायन-समय दिन का तीसरा प्रहर है। आरोह में रिषभ और धैवत वर्ज्य है, इसलिये इसकी जाति ओडव-सम्पूर्ण है।

आरोहः—नि़ सा ग म, प, नी सां।
–   –   –

अवरोहः—सां नी ध प, म,ग रे सा ॥
–   –

पकड़:—नि़ सा म, प ग म, ग रे सा,
–   –   –

विशेषता—

(१) कुछ संगीतज्ञों का यह विचार है कि यह राग भीम और पलासी रागों के मिश्रण से बना है।

(२) इस राग में सा म और प ग की संगति बार-बार दिखाई जाती है।

(३) इसमें नि लेते समय सा का तथा ग लेते समय म का स्पर्श मींड के साथ लिया जाता है।

(४) यह गम्भीर प्रकृति का राग है। अतः इसमें बड़ा ख्याल, छोटा ख्याल तथा तराना गाया जाता है।

(५) ऊपर हम यह बता चुके हैं कि इसमें म वादी और सा संवादी है। इसका तात्पर्य यह हुआ कि यह राग उत्तरांग प्रधान होना चाहिये और दिन के उत्तर अंग अर्थात् १२ बजे रात्रि से १२ बजे दिन तक के बीच गाया जाना चाहिये। किन्तु वास्तव में यह ऐसा नहीं है। यह पूर्वांग प्रधान है तथा दिन के पूर्व अंग में गाया भी जाता है। अतः इसके वादी-संवादी और गाने-बजाने के समय में उलटा सम्बन्ध है।

न्यास के स्वर—सा, ग, म और प

मिलते-जुलते राग - धनाश्री और बागेश्वरी

आलाप

(ग, नी कोमल)

सा म सा

(१) सा, नि़ सा, नि़ सा ग रे सा, रे नि़ नि़ सा ऽ नी़-ध़ प़, म़ प़ नी़, प़ नी़ सा, प़ नी़ साग रे सा, रे नि़ऽ सा म ऽ म।

(२) नी़ नी़ सा म मऽ ग, सा ग म, पऽ ग म ऽ ग, सा ग म ऽ म ग, प म-प ग मऽ म ग, नि़ सा ग रे सा, रे नि़ नि़ सा म मग रेऽ सा।

(३) ग म प, ग म प नी ध प, नी ध प म प ऽ ग म ऽऽ नी ध प, ध म ऽ प, सा ग म प ग म प, ग म प नी सां ऽनी नी ध प,

प नी सांऽ नी नी ध प, नी ध प़ म पऽ ग म, सा मऽ म ग, ग प म ग, प नी ध प, म प ग ग म, सा ग म ग रे सा, रे नि़ नि़ सा ।

(४) ग म प नी नी सां, प नी सां गं रें सां, नि सां गं रें सां, मं गं रें सां, नि सां मं गं रें सां, रें नि नि सां, नी ध प, प म ग म प नी सां ऽ नी ध प, नी ध प, म प ऽ ग ग म, सा ग म पऽ ग ग म, सा म ऽ म ग, ग म प नी ध पऽ म प ग, सा ग म ऽ ग रे सा, प़ नी़ सा ऽ ग रे सा, रे नि़ सा मऽ म ।

तानें

(ग, नी कोमल)

८ मात्राओं की तानें—

(१) नि़सा गम पनी सांरें । सांनी धप मग रेसा ।

(२) नि़सा गम पम गम । पम गम गरे सा- ।

(३) गम पनी सांगं रेंसां । नीध पम गरे सा- ।

(४) पम गम गरे सा- । नि़सा गम पनी सां- ।

(५) नीध पम गम पम । गम गरे सानि़ सा- ।

१६ मात्राओं की तानें—

(६) नि़सा गम गरे सा- । नि़सा गम पम गम ।
गरे सा- गम पनी । सांनी धप मग रेसा ।

(७) नि़सा गम पम गम, । पम पम पम गम, ।
गम पनी पनी धप । मप गम गरे सा- ।

(८) म- गम गरे सा- | नि़सा गम पम गम |
नी- धप मप गम | पम गम गरे सा- |
(९) मग रेसा नि़सा गम | पम गम, नीध पम |
गम पनी सांगं रेंसां, | नीध पम गरे सा- |
(१०) साग म- मग रेसा | गम प- नीध पम |
पनी सां- गंरें सां- | नीध पम गरे सा- |

प्रश्न

(१) भीमपलासी राग का सम्पूर्ण परिचय आलाप सहित दो।

(२) 'भीमपलासी काफी थाट का बिहाग है' इससे तुम कहां तक सहमत हो।

(३) निम्नलिखित को पहचानो—

(अ) नि़ सा, ^म^ग रे सा,

(ब) म ऽ म प, ग म,

(स) ग म प नी ध प, म,

———

बागेश्वरी

द्वितीय प्रहर निशि ग नी कोमल, मानत मस संवाद ।
आरोहन में रे प वर्जित, अवरोहन काफी थाट ॥

राग-विवरण—

यह राग काफी थाट से उत्पन्न माना गया है । आरोह में रे प वर्जित है और अवरोह में सातो स्वर प्रयोग किये जाते हैं । इसलिये इसकी जाति ओडव-सम्पूर्ण है । वादी म और सम्वादी सा है । इसका गायन-समय रात्रि का द्वितीय प्रहर है ।

आरोहः—नि़ सा ग म, ध, नी सां ।

अवरोहः—सां नी ध, म, प ध ग, म ग रे सा ॥

पकड़:—ध़ नि़ सा म, प ध ग, म ग रे सा ।

विशेषता—

(१) यद्यपि इसकी जाति आरोह में ओडव बताई गई है, किन्तु आलाप अथवा तान समाप्त करते समय कभी-कभी आरोह रे में प्रयोग कर लिया जाता है । आरोह में रे प्रयोग करते समय मध्यम तक जाकर लौट आते हैं, जैसे-म गऽरे ग म ग रे सा ।

(२) अवरोह में पंचम का प्रयोग विशिष्ट ढंग से होता है। जैसे-म प ध ग, म ग रे सा। किन्तु सपाट तानों में सीधा प्रयोग किया जाता है जैसे-सां नी ध प म ग रे सा।

(३) इसकी जाति के विषय में मतभेद है। कुछ संगीतज्ञ इसे सम्पूर्ण-सम्पूर्ण, कुछ षाडव-सम्पूर्ण और अधिकांश औडव सम्पूर्ण मानते हैं। अंतिम मत ही अधिक उचित है, क्योंकि आरोह में रे का प्रयोग थोड़ा तथा एक विशिष्ट स्थान पर होता है। दूसरे आरोह षाडव जाति का मानने पर आरोह-अवरोह का रूप बताते समय आरोह में रे अवश्य ही सम्मलित किया जाना चाहिये। लेकिन ऐसा कभी नहीं होता इसलिये इसका आरोह औडव जाति का तथा कभी-कभी आरोह में भी रे का प्रयोग मानना अधिक उचित है।

(४) इस राग में सा म, ध म, और ध ग के संगति की प्रचुरता दिखाई जाती है।

(५) कुछ पुरानी बंदिशों के आरोह में कभी-कभी शुद्ध ग भी प्रयोग किया गया है।

(६) यह राग बड़ा ख्याल, छोटा ख्याल तथा तराना के उपयुक्त है।

न्यास के स्वर– सा, ग, म और ध,

मिलते-जुलते राग—भीमपलासी

आलाप

(ग और नी कोमल)

(१) सा, ऩी ध़ ऽ स म, म ग, म ग रे सा, निसा रे सा ऩी ध़, म़ ध़ ऩी सा।

(२) ध़ ऩी सा म, ग ग म, ध म, म ध म ध नी ध ऽ म, म प ध ग ऽ रे ग म ग रे सा, म ग रे सा, रे सा ऩी ध़, म़ ध़ ऩी सा।

(३) ऩि सागमध, म ध ऽ नी ध, (नी) धऽ म ध मधनी ध, म ध नी (सां) नी ध, म ध म नी ध, म ग ऽ म ध, ध़ ऩी सा मऽ म, ग म ध ऽ ध, म, म प ध ग, रे ग म ग ऽ सा, ऩी ध़, सा।

(४) म ध नी सां ध नी सां ऽऽऽसां, ध नी सां मं गं रें सां, मं-गं रें सां, ध नी रें सां, (सां) नी ध ऽ मऽ नी सां, ध नी सां रें गं रें सांऽरें सां ऽ नीध, म ध नी ऽ ध नी सां ऽ नी नि सां रें ऽ सां नी ध, म धनीसां धनीसांऽ नी ध, म, म प धग, रे ग म ऽ ग रेसा, रे सा ऩी ऽ ध़, म़ ध़ ऩी सा।

तानें

(ग, नी कोमल)

८ मात्राओं की तानें—

(१) ऩिसा गम धनी सां- । नीध पम गरे सा- ।

(२) गम धनी सांरें गंरें । सांनी धप मग रेसा ।

(३) मध नीसां धनी सां- । नीध पम गरे सा- ।

(४) धनी सांरें गंरें सांनी । सांनी धप मग रेसा ।

(५) मध म,ध नीध सां- । सां- नीध मग रेसा ।

१६ मात्राओं की तानें—

(६) धनी सा- मग रेसा । गम ध- नीध पम ।
धनी सां- मंगं रेंसां । नीध पम गरे सा- ।

(७) मग रेसा धनी साम । गरे सा- नीध पम ।
मध नीसां नीध म- । मप धप मग रेसा ।

(८) गम ध- मध नी- । धनी सां- निसां रें– ।
सांरें गं– रेंसां नीध । पम गरे सा– सा– ।

(९) सांनी सांनी धनी सांनी । धनी सांनी धनी सांरें ।
सांरें सांनी धनी सां– । नीध पम गरे सा– ।

(१०) म– गम गरे सारे । गरे सानी धनी सा– ।
सां– नीसां नीध मध । नीसां नीध मग रेसा ।

भीमपलासी और बागेश्वरी में तुलना

समता—

(१) दोनों की उत्पत्ति काफी थाट से मानी गई है ।

(२) दोनों में ग नी कोमल तथा अन्य स्वर शुद्ध प्रयोग किये जाते हैं ।

(३) दोनों में म वादी और सा सम्वादी है ।

(४) दोनों की जाति ओडव-सम्पूर्ण है ।

(५) दोनों राग में सा म की संगति बार-बार दिखाई जाती है ।

(६) दोनों बड़ा ख्याल, छोटा ख्याल तथा तराने के उपयुक्त हैं।

(७) दोनों की चलन तीनों सप्तकों में अच्छी प्रकार होती है।

विभिन्नता—

(१) भीमपलासी के आरोह में धैवत वर्ज्य है और पंचम प्रयोग किया जाता है, इसके विपरीत बागेश्वरी के आरोह में पंचम वर्ज्य है और धैवत प्रयोग किया जाता है।

(२) भीमपलासी का गायन-समय दिन का तीसरा प्रहर और बागेश्वरी का समय रात्रि का दूसरा प्रहर है।

(३) कुछ विद्वानों के मतानुसर भीमपलासी दो रागों का मिश्रित रूप और बागेश्वरी एक स्वतंत्र राग है।

(४) भीमपलासी में पंचम का प्रयोग स्वतंत्र रीति से होता है, किन्तु बागेश्वरी में इसकी स्वतंत्रता सीमित हो जाती है—आरोह में इसका प्रयोग होता ही नहीं और अवरोह में एक विशिष्ट ढंग से प्रयोग किया जाता है।

प्रश्न

(१) बागेश्वरी का परिचय विस्तार में दो।

(२) भीमपलासी और बागेश्वरी की तुलना समता-विभिन्नता दिखाते हुये करो तथा दोनों में दो-दो आलाप लिखो।

(३) इन्हें पहचानों :—

(अ) ध़ नि़ सा म, म ग, म ग रे सा,

(ब) नि़ सा म, म प ग म, ग रे सा,

(स) सां नी ध प, म प ग म, म ग रे सा,

(द) सां नी ध प, म प ध ग, म ग रे सा,

उत्तर—

प्रथम और अंतिम स्वर-समूह बागेश्वरी राग के और शेष भीमपलासी राग के द्योतक हैं।

पीलू

काफी थाट में दोनों रे ग, अरू दोनों धैवत और निषाद ।
तृतिय प्रहर दिन षाडव-सम्पूर्ण, मानत ग-नी संवाद ॥

राग-विवरण—

इस राग का थाट काफी माना गया है। इसमें दोनों रिषभ, दोनों गंधार, दोनों धैवत और दोनों निषाद प्रयोग किया जाता है। कभी-कभी तीव्र म भी प्रयोग किया जाता है। इस प्रकार इसमें बारहों स्वर प्रयोग किये जाते हैं। इसकी जाति षाडव-सम्पूर्ण है। वादी गंधार और सम्वादी निषाद है। इसका गायन-समय दिन का तीसरा प्रहर है।

आरोह :—प़ ऩी सा रे ग॒, रे सा ऩी, सा ग, म प, नी सां ।

अवरोह:—सां नी॒ ध प, ग म ध॒ प ग॒, रे सा ऩी ।

पकड़ :—प़ ऩी सा रे ग॒, रे सा ऩी,

विशेषता

(१) यह क्षुद्र प्रकृति का राग है। अतः इसमें ठुमरी, टप्पा, दादरा, कहरवा आदि गाये जाते हैं। इसके इस स्वभाव के कारण कुछ लोग इसे धुन कहते हैं।

(२) इसमें राग-नियम का कठोर बंधन नहीं है। सुन्दरता के लिये किसी भी स्वर को किसी भी स्थान पर प्रयोग किया जा सकता है। इसीलिये कुछ विद्वानों ने इसे सम्पूर्ण-सम्पूर्ण जाति का राग माना है।

(३) यह राग पूर्वांग प्रधान है। इसकी चलन अधिकतर मन्द्र और मध्य सप्तकों में हुआ करती है। इसीलिये पीलू गाते समय म को सा मानकर गाते हैं।

(४) इसका गायन-समय दिन का तृतीय प्रहर अवश्य बताया गया है, लेकिन प्रचार में इसे हर समय गाया जाता है।

(५) इसमें छोटे-छोटे तान, खटका, मुर्की का प्रयोग अधिक होता है।

(६) सप्तक के उत्तरांग में अधिकतर खमाज की छाया दिखाने का प्रचार है।

(७) यह लोक-प्रिय राग हैं। वर्तमान फिल्म में इसका प्रयोग बहुत होता है।

न्यास के स्वरः—सा, ग, प और नी,

आलाप

(१) सा,प़ नि़ सा रे ग॒, सा रे सा ग॒ रे सा नि़, सा नि़ ध़॒ प़,

ध़॒ प़ म़ प़ ऽ नि़, नि़, सा, ग॒ ग॒ सा ऽ नि़ सा।

(२) नि़ सा ग॒ ग॒, प म प ग॒ म ग॒, ।गरेसारेगम रे म ग॒,

सा रे ग सा नी, प ध म प नी ऽ सा, ग म प ऽ ग

ग सा नी सा ।

(३) नि सा ग म प, प, ग ग सा, नि सा ग म प म ग म

प ऽ नी ध प, ग म ग प ऽ प, ध प म प ग ग, सा ग म

प ग म ध प ग, ग, सा रे ग रे सा नी, सा नी ध प,

प नी सा ।

(४) ग म प नी, नी सां, गं रें सां नी, ध सां नी ध प, ग म

ध ऽ ध, नी रें (सां) ऽ नी ध प, ग म प ध नी ध प, ग म ध

प ग, रे सा नी, सा रे सा नी ध प, म प नी ऽ नी सा,

ग म प ग ग सा ऽ नि सा ।

तानें

८ मात्राओं की तानें: —

(१) निसा गम पम गम । प– मग रेसा नी– ।

(२) गम पम गम पम । गम गरे सानी सा– ।

(३) गम पध नीध पम । गम धप मग रेसा ।

(४) मग रेसा निसा गरे । सानी धप मप नीसा ।
(५) निसा रेग रेसा निसा । गम पम गरे सा- ।

१६ मात्राओं की तानें:—

(६) निस गम पम गम । पध नीध पम गम ।
पनी सांनी धप गम । धप मग रेसा नी- ।
(७) पध मप निसा रेग । रेसा निसा गम पम ।
गम पम, गम पम । गम गरे सानी सा- ।
(८) निसा गम पम गम । प- नीध पम गम ।
प- पनी सांरें सानी । धप गम गरे सा- ।
(९) मग रेसा निसा गम । पम गम नीध पम ।
गम पनी सांगं रेंसां । नीध पम गरे सा- ।
(१०) साग साग मप गम । धप मग रेसा पनी ।
पनी सांरें सांनी धप । गम धप मग रेसा ।

प्रश्न

(१) पीलू राग का परिचय देते हुये कुछ आलाप लिखो ।
(२) पीलू में दोनों गंधार, धैवत और निषाद किस प्रकार प्रयोग किये जाते हैं ? उदाहरण सहित समझाओ ।

—:०:—

द्वितीय अध्याय

ताल-विभाग

(१) दादरा ताल—मात्रा ६

विभाग २, ताली १ पर और खाली ४ पर

धा धी ना	धा ती ना
×	०

(२) रूपक ताल—मात्रा ७

विभाग ३, ताली १, ४ और ६ पर

ती ती ना	धी ना	धी ना
×	२	३

(३) तीवरा ताल—मात्रा ७

विभाग ३, ताली १, ४ और ६ पर

धा दिं ता	तिट कत	गदि गन
×	२	३

(४) कहरवा ताल—मात्रा ४

विभाग २, ताली १ पर और खाली ३ पर

धागे नति	नक धिं
×	०

(५) झपताल—मात्रा १०

विभाग ४, ताली १, ३, और ८ पर तथा खाली ६ पर

धी ना	धी धी ना	ती ना	धी धी ना
×	२	०	३

(६) सूल ताल—मात्रा १०

विभाग ५, ताली १, ५, और ७ पर तथा खाली ३ और ६ पर ।

धा धा	दिं ता	किट धा	तिट कत	गदि गन
×	०	२	३	०

(७) एक ताल—मात्रा १२

विभाग ६, ताली १, ५, ६ और ११ पर तथा खाली ३ और ७ पर

धिं धिं	धागे तिरकट	तू ना	क त्ता	धागे तिरकट	धी ना
×	०	२	०	३	४

(८) चार ताल--मात्रा १२

विभाग ६, ताली १, ५, ६ और ११ पर तथा खाली ३ और ७ पर

धा धा	दिं ता	किट धा	दिं ता	किट तक	गदि गन
×	०	२	०	३	४

(९) दीपचंदी—मात्रा १४

विभाग ४, ताली १, ४ और ११ पर तथा खाली ८ पर

धा धिं —	धा गे तिं — —	ता तिं —	धा गे धिं —
×	२	०	३

(१०) जत ताल—मात्रा १६

विभाग ४, ताली १, ५ और १३ पर तथा ९ पर खाली

धा ऽ धिं ऽ	धा धा तिं ऽ	ता ऽ तिं ऽ	धा धा धिं ऽ
×	२	०	३

(११) तीन ताल—मात्रा १६

विभाग ४ ताली १, ५ और १३ पर तथा खाली ९ पर

धा धिं धिं धा	धा धिं धिं धा	धा तिं तिं ता	ता धिं धिं धा
×	२	०	३

अथवा

ना धिं धिं ना	ना धिं धिं ना	ना तिं तिं ना	ना धिं धिं ना
×	२	०	३

(१२) तिलवाड़ा—मात्रा १६

विभाग ४, ताली १, ५ और १३ पर तथा खाली ९ पर

धा तिरकिट धिं धिं	धा धा तिं तिं	ता तिरकिट धिं धिं	धा धा धिं धिं
×	२	०	३

समान मात्राओं के विभिन्न ताल होने के कारण-

पीछे के तालों को देखने से यह स्पष्ट है कि तालों के ऐसे अनेक उदाहरण हैं, जिनमें समान मात्रायें, समान विभाग तथा समान ताली-खाली भी हैं। विद्यार्थियों के मन में यह प्रश्न उठना स्वभाविक ही है कि इतनी अधिक समानता रखने वाले ताल क्यों बनाये गये ?

हमारा संगीत जन-रुचि के अनुसार बदलता रहा है। एक ऐसा समय था कि जब ध्रुपद-गायन ही प्रचार में था और उस समय ख्याल और ठुमरी का नाम-निशान तक न था। अतः उस समय ध्रुपद के साथ बजाये जाने वाले तालों का प्रचलन था जो पखावज पर बजाये जाते थे। जैसे-जैसे ख्याल-गायन का प्रचार हुआ, ख्याल के ताल, उसके ठेके तथा तबले का प्रचार भी बढ़ता गया। अतः झपताल, एक ताल और रूपक आदि का जन्म हुआ। इसी प्रकार जब ठुमरी का जन्म हुआ, तो एक नये ताल और उसके ठेके की आवश्यकता हुई और उस समय दीपचन्दी तथा जत ताल का जन्म हुआ। अतः यह स्पष्ट है कि गीत के प्रकारों जैसे—ध्रुपद, धमार, ख्याल और ठुमरी के अनुसार ही ताल बनाये गये। इसीलिये तेवरा, चारताल और सूल ताल ध्रुपद के साथ, तीनताल, एकताल, रूपक, तिलवाड़ा और झपताल ख्याल के साथ, जत ताल और दीपचन्दी ताल ठुमरी के साथ क्रमशः बजाये जाते हैं।

दूसरे, चारताल, तेवरा, सूलताल, धमार आदि पखावज पर और एकताल, तिलवाड़ा, रूपक, झपताल, दीपचन्दी, जत आदि तबले पर बजाये जाने वाले ताल हैं।

तीसरे, पखावज पर बजाये जाने वाले तालों के बोल गंभीर

और खुले होते हैं और तबले पर बजाये जाने वाले तालों के बोल मुलायम तथा दबे हुये होते हैं।

चौथे, चारताल, तेवरा, सूलताल आदि पखावज के तालों में परन तथा एकताल, झपताल आदि तबले के तालों में कायदा, गत गत-कायदा, टुकड़े आदि बजाये जाते हैं। इसका कारण यह है कि ध्रुपद में लयकारी और ख्याल तथा ठुमरी में स्वरकारी प्रधान होती है। इसीलिये समान मात्राओं के तथा कभी-कभी विभाग के एक से अधिक ताल पाये जाते हैं।

प्रश्न

(१) सात, दस तथा बारह मात्राओं के कितने ताल तुम जानते हो? उनकी मात्रायें, विभाग, ताली-खाली तथा ठेका लिखो। साथ ही साथ यह बताओ कि सात मात्राओं के दो ताल क्यों बनाये गये?

लयकारी लिखने की विधि

दुगुन, तिगुन और चौगुन—

गाते-बजाते समय कोई न कोई लय अवश्य रहती है। लय से मात्रा बनता है। एक मात्रा में दो मात्राओं के भाग को बोलने को दुगुन, तीन मात्राओं के भाग बोलने को तिगुन तथा चार मात्राओं के भाग को बोलने को चौगुन कहते हैं। किसी भी ताल का दुगुन, तिगुन अथवा चौगुन लिखने के लिये,

(अ) सर्व प्रथम उस ताल के प्रत्येक मात्रा के भाग को थोड़ी-थोड़ी दूर पर लिखेंगे, जैसे—धा धा दिं ता किट धा दिं ता किट तक गदि गन

(ब) इसके पश्चात् अगर दुगुन लिखना है तो ठेके के पीछे से आगे की ओर बढ़ते हुये दो मात्रे के भाग को, तिगुन लिखना है तो तीन मात्रे के भाग को, चौगुन लिखना है तो चार मात्राओं के भाग को क्रमशः एक-एक मात्रे में लिखेंगे, उदाहरणार्थ दुगुन का एक नमूना देखिये—

धाधा दिं ता किट, धा दिं ता किट तक गदि गन

(स) इसके पश्चात पीछे से मात्रा गिनना शुरू करेंगे। चार ताल में बारह मात्रायें होती हैं, इसलिये गदि गन पर १२, किट तक पर ११, दिं ता पर १०, किट, धा पर

६, दिं ता पर ८ और धाधा पर ७ की संख्या डालेंगे।

इसका यह तात्पर्य हुआ कि चार ताल की दुगुन सातवीं मात्रा से प्रारम्भ होगी। चार ताल में ७ वीं मात्रे पर खाली तथा ६ वीं मात्रा पर तीसरी और ११ वीं पर चौथी ताली है। इसलिये दुगुन में ताली-खाली का चिन्ह लगा देंगे, जैसे—

धा धा	दिं ता	किट, धा	दिं ता	किट तक	गदि गन
०		३		४	

कुछ और उदाहरण देखिये—

चारताल की तिगुन

धाधा दिं	ता, किट, धा	दिं ता, किट	तक गदि गन
३		४	

चारताल की चौगुन

धा धा दिं ता	किट, धा दिं ता	किट तक गदि गन।
	४	

झपताल की दुगुन

धी ना	धी धी	ना ती	ना धी	धी ना
०		३		

दादरा की दुगुन

धा धी	ना धा	ती ना
०		

रूपक की दुगुन

पूर्ण अंक के लिये इसे दो बार लिखा गया है।

तीती नाधी नाधी	नाती तीना	धीना धीना
×	२	३

तीन ताल की दुगुन

धाधिं धिंधा धाधिं धिंधा	धातिं तिंता ताधिं धिंधा
•	३

जत ताल की दुगुन

धाऽ धिंऽ धाधा तिंऽ	ताऽ तिंऽ धाधा धिंऽ
०	३

प्रश्न

(१) दुगुन अथवा तिगुन की लयकारी किस प्रकार लिखते हैं ? उदाहरण सहित समझाओ।

(२) चार ताल की चौगुन केवल एक बार ऐसे मात्रे से प्रारम्भ करो कि दूसरे सम के पूर्व आकर गिरे।

—::—

ताल संबंधी पारिभाषिक शब्द

लय—व्यापक अर्थ में समय की किसी भी गति को तथा संकुचित अर्थ में समय की केवल समान गति को लय कहते है। संगीत में लय से हमारा तात्पर्य उसके संकुचित अर्थ से है। अतः संगीत में समय के समान गति को लय कहते हैं।

लय के प्रकार—मोटे तौर से लय के तीन प्रकार हैं-विलम्बित, मध्य और द्रुत। गाते-बजाते अथवा नाचते समय कोई न कोई लय अवश्य ही रहती है। जब यह लय धीमी रहती है तो उसे विलम्बित, जब साधारण रहती है तो मध्य और जब तेज रहती है तो उसे द्रुत लय कहते हैं। साधारणतया मध्य लय घड़ी के एक टिक अथवा सेकन्ड के बराबर मानी जाती है, विलंबित लय इसकी आधी और द्रुत इसकी दूनी मानी जाती है। इस प्रकार हम स्थूल रूप में यह कह सकते है कि विलम्बित लय का एक मात्रा दो सेकन्ड के, मध्य लय का एक मात्रा एक सेकन्ड के तथा द्रुत लय का एक मात्रा आधी सेकन्ड के बराबर होता है। व्यवहार में इसे पालन करने का कोई कठोर नियम नहीं है। कोई भी गायक अथवा वादक अपनी आवश्यकतानुसार लय को अधिक विलम्बित तथा द्रुत कर सकता है।

मात्रा—जिस प्रकार वज़न नापने के लिये मन, सेर, छटांक, लम्बाई नापने लिये गज, फिट, इन्च, फर्लांग तथा मील, समय नापने के लिये घंटा, मिनट, सेकन्ड आदि बनाये गये हैं, इसी प्रकार संगीत में समय नापने वाले माप दंड की एकाई

को मात्रा कहते हैं। दो तालियों के बीच का समय एक मात्रा कहलाता है। मात्रा की लम्बाई और छोटाई के आधार पर लय के प्रकार बनें। जब मात्रा की लम्बाई अधिक होती है अर्थात जब दो तालियों के बीच की अवधि बड़ी होती है, तो उसे विलम्बित, साधारण होती है तो मध्य तथा साधारण से कम होती है तो उसे द्रुत लय कहते हैं।

ताल—विभिन्न मात्राओं के विविध समूहों को ताल कहते हैं। संगीत में केवल मात्रा से काम पूरा नहीं होता, क्योंकि मात्रायें केवल समय की गति का बोध कराती हैं। अतः मात्राओं को नापने के लिये ताल बनाये गये। स्वर और लय संगीत रूपी भवन के दो स्तम्भ हैं। किसी एक की अनुपस्थिति में यह भवन अधूरा रह जाता है। लय से मात्रा और मात्रा से ताल बनें। ताल के अनेक प्रकार हैं, जैसे—झपताल, एक ताल, चार ताल, तीन ताल आदि। विभिन्न तालों की रचना गीत के प्रकारों के आधार पर हुई। ख्याल के लिये तीन ताल, एक ताल, झपताल, तिलवाड़ा आदि, ठुमरी के लिये दीपचन्दी तथा जत, ध्रुपद के लिये चार ताल, सूलताल, ब्रह्मताल आदि तथा धमार (होरी) के लिये धमार ताल बनाये गये। ताल देने के लिये मुख्यतः तबला और पखवाज प्रयोग किया जाता है। कभी-कभी हाथ से भी ताल देते हैं। प्रत्येक ताल के कुछ निश्चित ठेके होते हैं, जो तबले अथवा पखावज पर बजाये जाते हैं। ठेके ना, धी, दिं ता, किट तक आदि बोलों से निर्मित होते हैं। अतः हम ताल की परिभाषा इस प्रकार दे सकते हैं,—विविध मात्राओं के उस समूह को ताल कहते हैं जो ना, धी, ती, किट तक आदि वर्णों से निर्मित होते हैं और जो मुख्यतः तबला अथवा पखावज पर बजाये जाते हैं।

विभाग—सुविधा के लिये प्रत्येक ताल को कुछ छोटे-छोटे भागों में विभाजित कर दिया गया, जिन्हें विभाग कहते हैं। प्रत्येक ताल के विभाग की संख्या निश्चित होती है क्योंकि किसी ताल के बोलों के जितने भाग स्वभाविक ढंग से हो सकते हैं, उतने ही विभाग माने गये। उदाहरण के लिये झपताल के ठेके को बोलते समय उसके चार हिस्से स्वतः दिखाई पड़ते हैं, (१) धी ना (२) धी धी ना (३) ती ना (४) धी धी ना। इस लिये झपताल के चार, रूपक और तेवरा के तीन-तीन और दादरा-कहरवा के दो-दो विभाग माने गये। प्रत्येक विभाग अधिकतर दो, तीन, चार अथवा पांच मात्राओं का होता है। विभाग का उद्देश्य यह है कि गायक अथवा वादक को हाथ से ताल देते समय यह पता चलता रहे कि वह किसी भी समय किस मात्रे पर है।

सम, ताली और खाली—उत्तर भारतीय संगीत के तालों की यह विशेषता है कि सम, ताली अथवा खाली सदैव विभाग के प्रथम मात्रे पर होती है। किसी भी ताल को दो प्रकार से दिखाया जा सकता है, (१) तबला, पखावज अथवा ढोलक पर बजा कर के अथवा (२) हाथ से विशिष्ट इशारों द्वारा। अंतिम विधि में मुख्य दो प्रकार की क्रियायें होती हैं-ताली बजाना तथा हाथ किसी एक ओर हिलाकर खाली दिखाना। प्रथम मात्रे पर पड़ने वाली ताली को सम कहते है। एक ओर गायन, वादन तथा नृत्य में सम पर जोर पड़ता है और दूसरी ओर इसी स्थान से ताल का ठेका प्रारम्भ होता है। सम के अतिरिक्त अन्य विभागों के प्रथम मात्रे पर जहां हाथ के आघात द्वारा ध्वनि उत्पन्न करते हैं, उसे ताली अथवा भरी कहते हैं। इसके अतिरिक्त विभाग के प्रथम मात्रे पर जहां ध्वनि न करके केवल हाथ हिला दिया जाता है,

उसे खाली कहते हैं। अधिकतर खाली ताल के बीच वाली मात्रा पर अथवा उसके आस-पास होती है।

ठेका—ताल के प्रत्येक मात्रा में बद्ध तबले के कुछ निश्चित वर्ण-समूह को ठेका कहते हैं। उदाहरण के लिये धा धी ना धा ती ना यह दादरा ताल का ठेका है। ताल में जितनी मात्रायें होती हैं, ठेका भी उतने ही मात्राओं का होता है। प्रत्येक ताल का ठेका निश्चित होता है। इसीलिये तबले पर किसी ताल का ठेका बजाने से उस ताल का बोध होता है। उदाहरणार्थ जब धा धी ना धा ती ना बजता है तो हम कहते हैं कि दादरा ताल बजाया जा रहा है और जब धी ना धी धी ना ती ना धी धी ना बजता है तो हम शीघ्र ही पहचान जाते है कि झपताल बजाया जा रहा है।

आवृत्ति—ताल के प्रथम मात्रा से उसके अंतिम मात्रा तक का क्षेत्र आवृति, आवर्तन अथवा आवर्त कहलाता है। जब तबले पर धा धी ना धा ती ना एक बार बज चुकता है तो हम यह कहते हैं कि दादरा ताल की एक आवृत्ति समाप्त हुई और अब दूसरी आवृत्ति प्रारम्भ होने वाली है।

संगत—इसका शाब्दिक अर्थ है, साथ देना। गायन, वादन अथवा नृत्य की सुन्दरता बढ़ाने के लिये उसके साथ किसी भी वाद्य को बजाना संगत कहलाता है। साधारणतया यह शब्द तबला, पखावज तथा सारंगी के लिये प्रयोग किया जाता है।

तिहाई—तबले अथवा पखावज के वर्णों अथवा स्वरों के उस छोटे समूह को तिहाई कहते हैं जिसे सम पर लाने के लिये तीन बार बजाया अथवा गाया जाता है।

—o—o—

तृतीय अध्याय

संगीत—

संगीत वह ललित कला है जिसमें एक व्यक्ति स्वर और लय के माध्यम अपने भावों को प्रकट करता है। प्रत्येक कला का प्राण है—भावों की अभिव्यक्ति अर्थात् भावों का प्रकटीकरण। जैसे-जैसे कला का माध्यम बदला करता है, कला का नाम भी बदलता है। उदाहरण के लिये जब एक व्यक्ति अपने भावों को रंग, ब्रश आदि द्वारा प्रकट करता है तो चित्र कला, शब्दों द्वारा प्रकट करता है तो कविता और जब स्वर और लय के द्वारा अपने भावों को प्रकट करता है तो संगीत का निर्माण होता है।

बोल-चाल की भाषा में संगीत का तात्पर्य केवल गायन समझा जाता है, किन्तु वास्तव में संगीत गायन, वादन तथा नृत्य का सम्मलित रूप है। पश्चिमी देशों में नृत्य संगीत से बिल्कुल अलग समझा जाता है, और फलस्वरूप वहाँ के संगीत में केवल गायन और वादन समझा जाता है।

भारत की संगीत-पद्धतियाँ—

भारत में संगीत की दो पद्धतियां प्रचलित हैं–उत्तरी संगीत पद्धति तथा दक्षिणी अथवा कर्नाटक पद्धति। प्रथम पद्धति उत्तरी हिन्दुस्तान तथा बम्बई प्रान्त में और द्वितीय पद्धति दक्षिणी हिन्दुस्तान के मद्रास, मैसूर, कर्नाटक आदि प्रान्तों में प्रचलित है। तेरहवीं शताब्दी तक दोनों पद्धतियां एक ही थीं। हमारी संगीत पद्धति उत्तरी हिन्दुस्तानी संगीत-पद्धति कहलाती है।

संगीत के रूप—स्थूल रूप से संगीत के मुख्य दो रूप हैं- (१) क्रियात्मक और शास्त्र सम्बन्धी अथवा सैद्धान्तिक।

सगीत का क्रियात्मक रूप वह है जिसे हम नेत्र और कान द्वारा देखते अथवा सुनते हैं। इसमें गीत और उसके प्रकार, आलाप तान, बोलतान, सरगम, गत, झाला, ठेका, कायदा, टुकड़ा आदि आते हैं। संगीत का क्रियात्मक रूप ही उसका प्रधान रूप है।

संगीत के सैद्धान्तिक रूप के दो उपविभाग हैं— (१) क्रियात्मक संगीत पर आधारित शास्त्र जैसे–रागों का परिचय, स्वर लिपि, तिरोभाव-आर्विभाव, आरोह–अवरोह, पकड़ आदि। (२) शुद्ध शास्त्र (Pure Theory) जैसे–संगीत का इतिहास, राग–वर्गीकरण और उसके प्रकार, भरत की धारणा चतुष्टयी आदि। क्रियात्मक शास्त्र का उद्देश्य संगीत की क्रिया में सहायता पहुँचाना तथा शुद्ध शास्त्र का उद्देश्य ज्ञान की वृद्धि करना तथा मस्तिष्क की स्वाभाविक मांग पूरा करना है।

ध्वनि—जो कुछ भी हम सुनते हैं, वह ध्वनि है। गायन की आवाज़ भी ध्वनि है, बालक के रोने की आवाज भी ध्वनि है तथा दो ईंट के टक्कर से जो आवाज़ उत्पन्न होती है, वह भी ध्वनि है। किन्तु इन ध्वनियों में अन्तर है। संगीत का सम्बन्ध केवल उस ध्वनि से है, जो मधुर है।

ध्वनि की उत्पत्ति --किसी भी ध्वनि की उत्पत्ति कम्पन अथवा आन्दोलन से होती है। तत् वाद्यों जैसे सितार, बेला में तार के कम्पन से, अवनद्ध वाद्यों जैसे ढोलक, तबला, पखावज में चमड़े के कम्पन से, सुषिर वाद्यों जैसे बांसुरी, शहनाई में हवा के कम्पन से ध्वनि उत्पन्न होती है। इसी प्रकार गायन में कंठ के स्वर-तंत्रियों के कम्पन अथवा आन्दोलन से ध्वनि उत्पन्न होती है।

आन्दोलन--तानपुरे अथवा सितार के खिंचे हुये तार को स्पर्श करने अथवा छेड़ने से तार ऊपर-नीचे जाता है जिसे आन्दोलन अथवा कम्पन कहते हैं और फलस्वरूप ध्वनि उत्पन्न होती है।

जब तक तार पर छेड़ने का प्रभाव रहता है, तार आन्दोलित करता है और ध्वनि उत्पन्न होती है। जैसे-जैसे तार पर छेड़ने का प्रभाव कम होता जाता है, ध्वनि कम होती जाती है। एक सेकन्ड में तार जितनी बार आन्दोलित होता है, उस तार की उतनी ही आन्दोलन-संख्या होती है। वैज्ञानिकों ने आन्दोलन-संख्या को नापने का प्रयत्न किया है और वे इस परिणाम पर पहुँचे हैं, कि जैसे-जैसे हम सा से ऊपर बढ़ते जाते हैं, स्वरों की आन्दोलन-संख्या भी बढ़ती जाती है।

आन्दोलन के प्रकार—आन्दोलन के मुख्य दो प्रकार हो सकते हैं,--(१) नियमित और अनियमित आन्दोलन तथा (२) स्थिर और अस्थिर आन्दोलन।

जब किसी ध्वनि के प्रत्येक आन्दोलन की गति अथवा रफ्तार समान रहती है तो उसे नियमित और जब आन्दोलन की गति असमान होती है तो उसे अनियमित आन्दोलन कहते हैं। दूसरे शब्दों में जब किसी ध्वनि की आन्दोलन-संख्या प्रत्येक सेकन्ड में समान होती है तो उसे नियमित और जब बदलती रहती है तोउसे अनियमित आन्दोलन कहते हैं।

जब किसी ध्वनि का कम्पन कुछ देर तक जारी रहता है तो उसे स्थिर आन्दोलन कहते हैं और जब कम्पन शीघ्र ही समाप्त हो जाता है तो उसे अस्थिर आन्दोलन करते हैं। उदाहरण के लिये जब हम तानपुरे के तार को छेड़ते है तो उसका आन्दोलन

स्थिर होता है और जब हम किसी दीवाल पर हाथ से आघात करते हैं, तो उसका आन्दोलन अस्थिर होता है।

नाद

नियमित और स्थिर आन्दोलन-संख्या वाली मधुर ध्वनि नाद कहलाती है। संगीत में इसी ध्वनि का उपयोग होता है। जो ध्वनि अनियमित, अस्थिर तथा अमधुर होती है, वह संगीत के काम की नहीं होती, अतः उसे हम नाद नहीं कह सकते।

नाद की विशेषतायें--नाद की तीन विशेषतायें अथवा लक्षण हैं—(१) नाद का छोटा अथवा बड़ा होना (२) नाद की उँचाई अथवा निचाई तथा (३) नाद की जाति अथवा गुण।

(१) नाद का छोटा अथवा बड़ा होना—संगीतोपयोगी किसी भी ध्वनि को हम धीरे से उत्पन्न कर सकते हैं अथवा जोर से। धीरे से उत्पन्न की गई ध्वनि थोड़ी दूर तक और जोर से उत्पन्न की गई ध्वनि अधिक दूर तक और स्पष्ट सुनाई देती है। इसका कारण यह है कि प्रथम नाद छोटा है और दूसरा नाद बड़ा। तानपुरे के खिंचे हुए तार को जब हम धीरे से छेड़ते हैं तो तार के कम्पन की चौड़ाई कम होती है और नाद छोटा होता है। इसके विपरीत जब हम उसी तार को जोर से छेड़ते हैं तो तार के कम्पन अथवा आन्दोलन की चौड़ाई अधिक होती है और नाद बड़ा होता है। छोटे और बड़े नाद में स्वर एक रहता है, किन्तु दोनों में केवल इतना अन्तर होता है कि छोटा नाद थोड़ी दूर तक और बड़ा नाद अधिक दूरी तक स्पष्ट रूप से सुनाई पड़ने योग्य होता है।

(२) नाद की उँचाई अथवा निचाई—गाते-बजाते समय हम यह अनुभव करते हैं कि सा से उँचा रे, रे से उँचा ग, ग से उँचा म, म से उँचा प, रहता है। इसी प्रकार जैसे-जैसे हम ऊपर बढ़ते

जाते हैं, स्वर ऊँचा होता जाता है। इसका कारण यह है कि नाद की ऊँचाई-निचाई उसके आन्दोलन-संख्या पर आधारित है। जैसे-जैसे नाद ऊंचा होता जाता है, उसकी आन्दोलन-संख्या बढ़ती जाती है और जैसे-जैसे नाद नीचा होता जाता है, उसकी आन्दोलन-संख्या घटती जाती है।

(३) नाद की जाति अथवा गुण—वैज्ञानिकों का यह कथन है कि कोई भी नाद अकेला उत्पन्न नहीं होता। उसके साथ-साथ कुछ अन्य नाद अवश्य उत्पन्न होते हैं। इन सहायक नादों को हम अलग-अलग सरलता से सुन पावें अथवा नहीं, लेकिन उत्पन्न अवश्य होते हैं।

सहायक नादों की संख्या तथा उनकी जोरदारी प्रत्येक वाद्य में भिन्न-भिन्न होती है इसीलिये बेले का स्वर सितार से, सितार का सारंगी से, सारंगी का तबला, हारमोनियम, सरोद अथवा किसी भी वाद्य के स्वर से भिन्न होता है। इसी को नाद की जाति अथवा गुण कहते हैं। नाद की जाति के ही कारण अगर हमारी आंखें बन्द हों और भिन्न-भिन्न वाद्य अलग-अलग बजाये जाँय, तो हम उन्हें पहचान लेते हैं और कहते हैं कि अमुक स्वर हारमोनियम का है, अन्य किसी भी वाद्य का नहीं। इसी प्रकार तबले की ध्वनि सुनकर हम कहते हैं कि यह ध्वनि तबले की है, बेला, सितार अथवा ढोलक की नहीं। इसका कारण है नाद की जाति अथवा गुण। दैनिक जीवन में दूर से आती हुई आवाज सुनकर हम यह समझ जाते हैं कि वह आवाज हमारे मित्र की है अथवा और किसी की। इसका कारण यह है कि लगभग प्रत्येक व्यक्ति की आवाज एक दूसरे से भिन्न होती है। इसी प्रकार प्रत्येक वाद्य की ध्वनि नाद की जाति के कारण एक दूसरे से भिन्न होती है।

श्रुति - हम पीछे बता चुके हैं कि नियमित, स्थिर तथा मधुर

ध्वनि नाद कहलाती है। नाद असंख्य हो सकते हैं, किन्तु संगीत के विद्वानों ने उनमें से केवल बाईस नाद संगीत के व्यवहार के लिये चुना, क्योंकि उन्होंने सोचा कि नाद की संख्या उतनी ही होनी चाहिये जितनी कि हम ठीक-ठीक पहचान सकें, उसके बीच का अन्तर बता सकें और उन्हें गा-बजा सकें।

अतः श्रुति की परिभाषा हम इस प्रकार दे सकते हैं—वह नाद जिसे हम स्पष्ट रूप से सुन सकें, समझ सकें तथा किन्हीं भी दो नादों के बीच अन्तर बता सकें, श्रुति कहलाता है।

बाइसों श्रुतियों के बीच इतना अन्तर माना कि तेइसवीं श्रुति पहली श्रुति से ठीक दूनी उँचाई पर रहे। इस प्रकार नाद तो असंख्य हैं, किन्तु श्रुतियां केवल बाइस। दूसरे शब्दों में प्रत्येक श्रुति नाद है, किन्तु प्रत्येक नाद श्रुति नहीं है—केवल बाइस नाद श्रुति हैं।। इसीलिये संगीत में अधिकतर श्रुति शब्द का प्रयोग होता रहा है।

स्वर—बाईस श्रुतियों में से सात मुख्य श्रुतियों को शुद्ध स्वर कहते हैं। इन स्वरों के नाम हैं—षड्ज, रिषभ, गंधार, मध्यम, पंचम धैवत और निषाद। व्यवहार की सरलता के लिये इन्हें क्रमशः स, रे, ग, म, प, ध और नी कहा गया।

स्वरों के प्रकार—स्वरों के मुख्य दो प्रकार हैं—शुद्ध अथवा प्राकृत और विकृत। विकृत स्वर के भी दो प्रकार हैं—कोमल और तीव्र। जब कोई स्वर अपने निश्चित स्थान अर्थात शुद्ध से नीचे आ जाता है तो उसे कोमल और जब अपने निश्चित स्थान से चढ़ जाता है तो उसे तीव्र कहते हैं। ऊपर हम बता चुके हैं कि शुद्ध स्वरों की संख्या सात होती है, इसके अतिरिक्त पांच विकृत स्वर भी होते हैं —चार स्वर कोमल और एक तीव्र। रे, ग, ध और नी शुद्ध के साथ-साथ कोमल भी होता है और म शुद्ध के

साथ-साथ तीव्र । इस प्रकार कुल बारह स्वर होते हैं-- ७ शुद्ध, ४ कोमल और एक तीव्र ।

स्वरों को एक नये दृष्टिकोण से भी बांटा गया है- चल स्वर तथा अचल स्वर । चल स्वर वे कहलाते हैं जो शुद्ध अथवा प्राकृत के साथ-साथ कोमल या तीव्र भी होते हैं, जैसे- रे, ग,ध, नी और म। ये पांचो स्वर शुद्ध भी होते हैं और साथ ही साथ विकृत भी । उदाहरणार्थ रे शुद्ध तो होता ही है, कोमल भी होता है । इसी प्रकार ग,ध और नी शुद्ध तो होते ही हैं, कोमल भी होते हैं । इसके विपरीत जो स्वर सदैव शुद्ध होते हैं, न कोमल और न तीव्र, वे अचल स्वर कहलाते हैं, जैसे- स और प । ये दो स्वर हमेशा शुद्ध होते हैं, किसी भी दशा में विकृत नहीं होते ।

सप्तक—सात शुद्ध स्वरों के समुदाय को सप्तक कहते हैं । हम पीछे बता चुके हैं कि ये सातो स्वर बाईस श्रुतियों में से सात मुख्य श्रुतियों पर इस प्रकार फैले हुये हैं कि पंचम षड़ज से डेढ़ गुनी और दूसरा षड़ज (तार सा) पहले सा (मध्य सा) से दुगनी ऊँचाई पर आता है । इन सातो शुद्ध स्वरों के बीच में पांच अन्य विकृत स्वर भी आ जाते हैं । मध्य सा से जैसे-जैसे हम ऊपर की ओर बढ़ते हैं, स्वरों की ऊँचाई भी बढ़ती जाती है। सा से ऊँचा रे, रे से ग, ग से म, म से प, प से ध और ध से नी ऊँचा है । नी के बाद पुन: सा आता है जो पहले स से ठीक दुगनी ऊँचाई पर स्थित है । इसीलिये पहला सा पहली श्रुति पर और दूसरा सा २२ श्रुतियों के बाद अथार्त् २३ हवीं श्रुति पर है ।

सप्तक के मुख्य तीन प्रकार माने गये है—(१) मन्द्र (२) मध्य और (३) तार । होने के लिये तीन से अधिक सप्तक भी हो सकते हैं, किन्तु केवल तीन सप्तक इसलिये माने गये हैं कि साधारणत: गायन अथवा वादन में तीन सप्तक से अधिक स्वरों की आवश्य-

कता नहीं होती। अधिकांश व्यक्तियों का कंठ तीन सप्तक से भी कम होता है।

गायन अथवा वादन का अधिकांश भाग जिस सप्तक में होता है, उसे मध्य सप्तक कहते है। यह मन्द्र सप्तक का दुगना ऊँचा होता है। इसी प्रकार तार सप्तक मध्य सप्तक का दुगना ऊँचा होता है। प्रत्येक सप्तक में बारह स्वर–सात शुद्ध और पांच विकृत होते हैं। किसी भी सप्तक का प्रत्येक स्वर अपने पिछले सप्तक के उसी स्वर से दुगना ऊँचा होता है और अपने अगले सप्तक के उसी स्वर का आधा होता है। उदाहरण के लिये मध्य सप्तक का गंधार मन्द्र सप्तक के ग से दुगना ऊँचा तथा तार सप्तक के ग का आधा होता है।

थाट—सप्तक के बारह स्वरों में से सात क्रमानुसार मुख्य स्वरों के उस समुदाय को थाट कहते हैं, जिससे राग उत्पन्न होते हैं। थाट को मेल भी कहा जाता है। प्राचीन संस्कृत ग्रंथों में मेल शब्द ही प्रयोग किया गया है। थाट के निम्न लक्षण माने गये हैं,—

(१) थाट सदैव सम्पूर्ण होना चाहिये अर्थात् प्रत्येक थाट में अधिक से अधिक और कम से कम सात स्वर प्रयोग किये जाने चाहिये। इसका कारण यह है कि अगर कोई थाट सम्पूर्ण नहीं हैं तो किस प्रकार उससे सम्पूर्ण रागों की उत्पत्ति मानी जायेगी।

(२) थाट सम्पूर्ण होने के साथ-साथ उसके स्वर स्वभाविक क्रम से होने चाहिये। उदाहरण के लिये सा के बाद रे, रे के बाद ग, ग के बाद म, म के बाद प, ध और नी आना ही चाहिये। यह बात दूसरी है कि किसी स्वर का शुद्ध रूप किसी थाट में न प्रयोग किया जाय अपितु उसका विकृत रूप प्रयोग किया जाय। उदाहरणार्थ भैरव थाट में कोमल रे और कल्याण थाट में तीव्र म प्रयोग किया जाता है।

(३) किसी भी थाट में आरोह-अवरोह दोनों का होना आवश्यक नहीं है, क्यों कि प्रत्येक थाट के आरोह और अवरोह में कोई अंतर नही होता। केवल आरोह को देखने से यह ज्ञात हो जाता है कि यह कौन सा थाट है।

(४) थाट गाया-बजाया नहीं जाता। अतः उसमें वादी-संवादी, पकड़, आलाप-तान आदि की आवश्यकता नहीं।

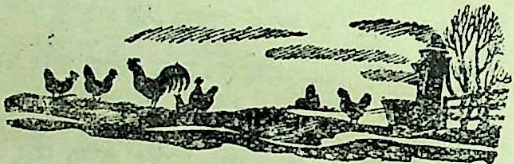
(५) थाट का उद्देश्य केवल राग उत्पन्न करने की क्षमता रखना है। अतः उसमें रंजकता का होना आवश्यक नहीं है।

थाटों की संख्या—उत्तरी हिन्दुस्तानी संगीत-पद्धति में केवल १० थाट माने गये हैं। इन थाटों से समस्त राग उत्पन्न माने गये हैं। स्व० विष्णु नारायण भातखंडे ने सर्व प्रथम थाट-पद्धति की रचना की और थाटों की संख्या १० माना। उनके नाम और रूप निम्नलिखित हैं;

(१) बिलावल थाट —इसमें प्रत्येक स्वर शुद्ध है।
(२) कल्याण " —इसमें केवल म तीव्र और अन्य स्वर शुद्ध हैं।
(३) खमाज " —नी कोमल और अन्य स्वर शुद्ध हैं।
(४) काफी " —ग, नी कोमल
(५) आसावरी " —ग, ध, नी, कोमल
(६) भैरवी " —रे,ग,ध, नी कोमल
(७) भैरव " —रे, ध कोमल
(८) मारवा " —रे कोमल, म तीव्र तथा अन्य स्वर शुद्ध हैं।
(९) पूर्वी " —रे, ध कोमल और म तीव्र
(१०) तोड़ी " —रे, ग, ध कोमल और म तीव्र

निम्न दोहों से उपर्युक्त बातें सरलता से याद रक्खी जा सकती हैं, –

भैरव भैरवी अरु असावरी, यमन बिलावल और खमाज ।
पूर्वी मारवा तोड़ी काफी, मानत गुनि जन ये दस थाट ।।
शुद्ध स्वरों से थाट बिलावल, कोमल निषाद से थाट खमाज ।
म तीवर से कल्याण मेल अरू, ग नी कोमल काफ़ी थाट ।।
आसावरी में ग ध नी कोमल, रे ध कोमल भैरव रूप ।
रे कोमल अरू चढ़ती मध्यम, मारवा राखत थाट अनूप ।।
कोमल रे ग ध अरू नी से, सोहत सकल थाट भैरवी ।
विकृत रे ग ध म से तोड़ी, अरू रे ध म से थाट पूर्वी ।।



राग

स्वरों की वह सुन्दर रचना जो कानों को अच्छा लगे, उसे राग कहते हैं। आज कल राग-गायन ही प्रचार में है। 'संगीत रत्नाकर' में राग की परिभाषा इस प्रकार दी गई है कि स्वर और वर्ण से विभूषित ध्वनि जो मनुष्य के मन का रंजन करे, राग कहलाता है। राग में निम्न आवश्यकीय बातों का होना आवश्यक है।

(१) ऊपर यह बताया ही गया है कि वह रचना जो कानों को अच्छा लगे, राग कहलाता है। इसलिये यह स्पष्ट है कि प्रत्येक राग में रंजकता का होना अर्थात् कानों को अच्छा लगना आवश्यक है।

(२) राग में कम से कम पांच और अधिक अधिक सात स्वर होने चाहिये।

(३) प्रत्येक राग किसी न किसी थाट से उत्पन्न माना गया है।

(४) किसी भी राग में षड्ज अर्थात् सा कभी भी वर्जित नहीं होता क्यों कि सा सप्तक का आधार-स्वर होता है।

(५) प्रत्येक राग में म और प में से कम से कम एक स्वर अवश्य रहना चाहिये। दोनों स्वर एक साथ वर्जित नहीं हो सकते। अगर पंचम के साथ शुद्ध म भी वर्जित है तो तीव्र म अवश्य रहना चाहिये।

(६) प्रत्येक राग में आरोह-अवरोह, वादी-सम्वादी, पकड़, समय आदि होना चाहिये।

(७) राग में किसी स्वर का दोनों रूप एक साथ नहीं आना चाहिये। उदाहरणार्थ कोमल रे और शुद्ध रे अथवा कोमल ग और शुध्द ग दोनों किसी राग में एक साथ नहीं आना चाहिये।

थाट और राग में तुलना

(१) सप्तक के स्वरों से थाट उत्पन्न होते हैं और थाट से राग उत्पन्न होते हैं।

(२) थाट सदैव सम्पूर्ण अर्थात् सप्त स्वर युक्त होते हैं और राग पांच, छः अथवा सात स्वरों वाला होता है।

(३) थाट गाया नहीं जाता, किन्तु राग गाया जाता है।

(४) थाट में रंजकता का होना आवश्यक नहीं है किन्तु राग में आवश्यक है।

(५) थाट में आरोह-अवरोह दोनों का होना ज़रुरी नहीं है, किन्तु राग में दोनों का होना आवश्यक है।

(६) थाट में वादी-सम्वादी, गायन - समय, पकड़, न्यास के स्वर आदि की आवश्यकता नहीं है, किन्तु राग में इनका होना बिल्कुल आवश्यक है।

(७) थाट में सातो स्वर क्रमानुसार होने चाहिये किन्तु राग में ऐसा होना आवश्यक नहीं है।

(८) थाटों का नामकरण उनसे उत्पन्न माने गये प्रसिद्ध रागों के आधार पर हुआ है, किन्तु रागों का नामकरण स्वतन्त्र रूप से हुआ है।

प्राचीन काल में राग के दस लक्षण माने जाते थे। जिनके नाम थे—ग्रह, अंश, न्यास, अपन्यास, षाडवत्व, ओडवत्व, अलपत्व, बहुत्व, मन्द्र और तार। इनमें से कुछ आज भी परिवर्तित रूप में प्रयोग किये जाते हैं।

वर्ण—स्वरों के विभिन्न चाल को वर्ण कहते हैं। मोटे तौर से स्वरों की चलन चार प्रकार की हो सकती है अथवा दूसरे शब्दों में वर्ण चार प्रकार के होते हैं।

(१) स्थायी वर्ण—जब कोई स्वर एक से अधिक बार उच्चारित किया जाता है तो उसे स्थायी वर्ण कहते हैं; जैसे—रे रे रे रे अथवा म म म म।

(२) आरोही वर्ण—स्वरों के चढ़ते हुये क्रम को आरोही वर्ण कहते हैं, जैसे—स रे ग म।

(३) अवरोही वर्ण—स्वरों के उतरते हुये क्रम को अवरोही वर्ण कहते हैं जैसे—नी ध प म ग रे सा।

(४) संचारी वर्ण—उपर्युक्त तीनों वर्णों के मिश्रित रूप को संचारी वर्ण कहते हैं। इसमें कभी कोई स्वर ऊपर को चढ़ता है तो कभी नीचे को, अथवा कभी कोई स्वर बार-बार दोहराया जाता है। दूसरे शब्दों में संचारी वर्ण में कभी आरोही, कभी अवरोही और कभी स्थायी वर्ण दृष्टिगोचर होती है।

अलंकार—किसी विशिष्ट नियमानुसार स्वरों की चाल को अलंकार कहते हैं। अलंकार में कई शृंखलायें होती हैं जो आपसमें जुड़ी होती हैं। अलंकार की सभी शृंखलाओं में केवल एक नियम होता है। प्रत्येक अलंकार मध्य सा से तार सा तक आरोही वर्ण और तार सा से मध्य सा तक अवरोही वर्ण की सृष्टि करता है। प्रत्येक अलंकार का अवरोह उसके आरोह का उल्टा होता है। उदाहरणार्थ—

(१) आरोह—सा रे ग, रे ग म, ग म प, म प ध, प ध नी और ध नी सां।

अवरोह—सां नी ध, नी ध प, ध प म, प म ग, म ग रे, और ग रे सा॥

(२) आरोह—सा रे ग रे, रे ग म ग, ग म प म, म प ध प, प ध नी ध और ध नी सां नी।

अवरोह—सां नी ध नी, नी ध प ध, ध प म प, प म ग म, म ग रे ग, ग रे सा रे, रे सा नि़ सा ॥

इस प्रकार अनेक अलंकारों की रचना हो सकती है। अलंकार को पलटा भी कहते हैं। वाद्य के विद्यार्थियों को नित्य अलंकारों का अभ्यास करना चाहिये। इससे विद्यार्थियों के रचनात्मक प्रवृत्ति को प्रोत्साहन मिलता है और अंगुलियां अपने वाद्य पर विभिन्न प्रकार से घूमने योग्य बन जाती हैं। गायन में भी इसका कुछ कम महत्व नहीं है। कुछ मुसलमान गायकों का यह विचार है कि प्रारम्भिक विद्यार्थियों कों अलंकारों का अभ्यास खूब करना चहिये, किन्तु कुछ गायक इसका विरोध करते हैं। उनका कहना है कि अलंकारों का बहुत अधिक अभ्यास करने से गुण के साथ-साथ कंठ में ऐसे दोष भी आ जाते हैं, जो जीवन पर्यन्त बने रहते हैं, और लाख हटाने पर नहीं हटते।

जाति—इससे राग में प्रयोग किये जाने वाले स्वरों की संख्या का बोध होता है। पीछे हम बता चुके हैं कि किसी भी राग में कम से कम पांच और अधिक से अधिक सात स्वर प्रयोग किये जा सकते हैं। अतः संख्या की दृष्टि से राग के मुख्य तीन प्रकार हो सकते हैं, (१) पांच स्वर वाले राग (२) छः स्वर वाले राग और (३) सात स्वर वाले राग। पाँच स्वर वाले रागों की जाति ओडव, छः स्वर वाले रागों की जाति षाडव और सात स्वर वाले रागों की जाति सम्पूर्ण कहलाती है।

राग में होने वाली आवश्यक बातों के अंतर्गत हम पीछे यह देख चुके हैं कि राग में आरोह-अवरोह दोनों का होना आवश्यक है। अधिकांश रागों में यह देखा जाता है कि आरोह और

अवरोह में लगने वाले स्वरों की संख्या समान नहीं होती। अगर आरोह में पांच स्वर प्रयोग किये जाते हैं तो अवरोह में ६ अथवा ७ स्वर अथवा आरोह में ६ स्वर प्रयोग किये जाते हैं तो अवरोह में ५ अथवा ७ स्वर। इस प्रकर राग की केवल तीन ही जातियां नहीं बल्कि ३ × ३ = ६ हो सकती हैं, जो इस प्रकार हैं।

(१) ओडव-ओडव—आरोह-अवरोह दोनों में ५-५ स्वर।
(२) ओडव-षाडव—आरोह में ५ और अवरोह में ६ स्वर।
(३) ओडव-सम्पूर्ण—आरोह में ५ और अवरोह में ७ स्वर।
(४) षाडव-षाडव—आरोह-अवरोह दोनों में ६-६ स्वर।
(५) षाठव-ओडव—आरोह में ६ और अवरोह में ५ स्वर।
(६) षाडव-सम्पूर्ण—आरोह में ६ और अवरोह में ७ स्वर।
(७) सम्पूर्ण-सम्पूर्ण—आरोह-अवरोह दोनों में ७-७ स्वर।
(८) सम्पूर्ण-षाडव—आरोह में ७ और अवरोह में ६ स्वर।
(९) सम्पूर्ण-ओडव—आरोह में ७ और अवरोह में ५ स्वर।

वादी, सम्वादी, अनुवादी और विवादी-राग का सब से महत्त्वपूर्ण स्वर वादी कहलाता है। इसीलिये वादी को राग रूपी राज्य का राजा कहा गया है। राग में किसी स्वर की महत्ता दो तरह से दिखाई जा सकती है,—अन्य स्वरों की तुलना में उस स्वर का प्रयोग अधिक बार करना तथा उस स्वर पर अधिक समय तक रुकना। हम केवल इसी बात से समझ सकते हैं कि राग में वादी स्वर का कितना अधिक महत्व है कि भूपाली और देशकार इन दो रागों में समान स्वर- सा रे ग प ध सां प्रयोग किये जाते हैं, किंतु दोनों में केवल वादी-सम्वादी स्वर का अंतर है, और केवल इसी अंतर से दोनों राग एक दूसरे से बिल्कुल अलग हो जाते हैं। वादी को अंश अथवा जीव स्वर भी कहते हैं।

सम्वादी—राग में जिस स्वर की महत्ता और प्रयोग वादी स्वर की तुलना में कम और राग में लगने वाले अन्य स्वरों की तुलना में अधिक होता है, उसे सम्वादी स्वर कहते हैं। इसे वादी रूपी राजा का मन्त्री कहा गया है, क्योंकि यह वादी स्वर का सहायक होता है और वादी स्वर से अटूट सम्बन्ध स्थापित किये रहता है। वादी और सम्वादी स्वरों में षड़ज-मध्यम (सा-म) अथवा षड़ज-पंचम (सा-प) का सम्बन्ध रहता है। इसका तात्पर्य यह है कि अगर वादी स्वर को सा मान लिया जाय तो सम्वादी स्वर उसका मध्यम अथवा पंचम होगा। उदाहरण के लिये कल्याण अथवा खमाज राग को देखिये। दोनों में ग वादी और नी सम्वादी है। अगर हम ग को सा मान लें तो इस स्वर से पांचवा स्वर नी होगा। दूसरे शब्दों में नी स्वर ग रूपी षड़ज का पंचम होगा। इसी प्रकार भूपाली में ग वादी और ध सम्वादी है। इसमें भी अगर वादी स्वर ग को सा मान लें तो सम्वादी स्वर म होगा, क्योंकि ध ग का चौथा स्वर है। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि वादी और सम्वादी स्वरों में चार अथवा पांच स्वरों की दूरी रहती है। चार स्वरों की दूरी पर स-म और पांच स्वरों की दूरी पर सा-प का भाव होता है।

अनुवादी—वादी और सम्वादी के अतिरिक्त राग में लगने वाले अन्य स्वरों को अनुवादी कहते हैं। उदाहरण के लिये भूपाली राग को लीजिये। इसमें ग वादी और ध सम्वादी है। अतः ग ध के अतिरिक्त जितने भी स्वर इस राग में प्रयोग किये जाते हैं, वे अनुवादी कहलावेंगे। इसे राग रूपी राज्य का कर्मचारी अथवा सेवक कहा गया है।

विवादी—जिस स्वर के प्रयोग से राग-हानि होती है, उसे विवादी स्वर कहते हैं। इसे राग-रूपी राज्य का शत्रु कहा गया

है, क्योंकि राग को सदैव इससे बच कर रहना पड़ता है अन्यथा राग का स्वरूप बिगड़ने का भय रहता है। किन्तु कभी-कभी राग की सुन्दरता बढ़ाने के लिये विवादी स्वर का क्षणिक प्रयोग कर लिया जाता है। ऐसा करते समय बड़े सावधानी की आवश्यकता होती है। किन्तु यह आवश्यक नहीं है कि विवादी स्वर का प्रयोग किया ही जाय। इसका प्रयोग उसी हालत में करना चाहिये जब कि राग की रंजकता में वृद्धि हो और दूसरे इसका प्रयोग क्षणिक होना चाहिये अन्यथा राग का स्वरूप बिगड़ने की आशंका रहती है। बिहाग राग में तीव्र मध्यम का प्रयोग विवादी स्वर की तरह से होता है। किन्तु प्रचार में तीव्र का प्रयोग इतना अधिक बढ़ गया है कि इसने लगभग अनुवादी स्वर का स्थान ले लिया है। हमीर, केदार, और छायानट में कोमल नी का प्रयोग विवादी स्वर के नाते होता है। इसी प्रकार भैरवी में भी शुद्ध रे, ध और नी तथा तीव्र म का प्रयोग विवादी स्वर की तरह होता है।

पकड़—वह छोटा से छोटा स्वर-समुदाय जिससे विशिष्ट राग का बोध हो उस राग का पकड़ कहलाता है। प्रत्येक राग का पकड़ अलग-अलग होता है। राग को गाते अथवा बजाते समय उसका पकड़ बार-बार प्रयोग किया जाता है। सप्तक के बारह स्वरों के विविध प्रयोग से प्रत्येक राग का पकड़ एक दूसरे से अलग हो जाता है।

वर्ज्य—जिन स्वरों का प्रयोग किसी राग में कभी नही होता वे वर्ज्य स्वर कहलाते हैं। उदाहरणार्थ आसावरी के आरोह में ग प्रयोग नहीं किया जाता। इसीलिये हम यह कहते हैं कि आसावरी के आरोह में ग वर्ज्य है। भूपाली में म और नी आरोह और

अवरोह दोनों में कभी प्रयोग नहीं किया जाता। इसीलिये यह कहा जाता है कि भूपाली में म और नी स्वर वर्ज्य अथवा वर्जित है।

वर्ज्य और विवादी स्वर में अंतर यह है कि वर्ज्य स्वर का प्रयोग राग में कभी नहीं होता किन्तु विवादी स्वर का प्रयोग राग की रंजकता बढ़ाने के लिये कभी-कभी कर लिया जाता है।

आलाप-तान राग के स्वरों को बिलम्बित लय में विस्तार करने को आलाप कहते हैं। आलाप में आवश्यकतानुसार कण, मींड, खटका, मुर्की, गमक आदि का प्रयोग होता है। गायन में आलाप दो प्रकार से किया जाता है। आकार में तथा नोम, तोम तन दे रो आदि शब्दों की सहायता से। प्रथम को आकार का आलाप और द्वितीय को नोम-तोम का आलाप कहते हैं। आलाप का प्रयोग मुख्यतः दो स्थान पर होता है, (१) गीत अथवा गत के पूर्व तथा (२) गीत अथवा गत के बीच में। गीत अथवा गत के पूर्व के आलाप के चार भाग होते हैं, स्थाई, अन्तरा, संचारी और आभोग। आलाप के इन चारों भागों के बाद ही गीत अथवा गत प्रारम्भ किया जाता है और इसी समय से तबले अथवा पखावज का प्रयोग प्रारम्भ होता है। गाने अथवा गत के बीच का आलाप आकार में तथा छोटा होता है और क्रमशः कई भागों में विभाजित कर दिया जाता है। प्रत्येक आलाप के बाद गायक गीत को अथवा वादक गत को पकड़कर तबले से मिल जाता है। कुछ गायक गीत के पूर्व बहुत थोड़ा आलाप करते हैं। उनका कहना है कि अगर गीत के पूर्व विस्तार में आलाप कर लिया जाय तो गीत के बीच में उसकी पुनरावृत्ति होगी। अतः उनके विचारानुसार गीत के प्रारम्भ में केवल उतना ही आलाप करना चाहिये जितना कि राग को स्पष्ट करने में पर्याप्त हो।

राग के स्वरों को द्रुत गति में विस्तार करने को तान कहते हैं। तान और आलाप में केवल गति का अंतर होता है, अन्यथा दोनो लगभग एक से हैं। तान के कई प्रकार हैं--अलंकारिक तान, सपाट तान, छूट की तान इत्यादि।

बोल-आलाप और बोल-तान—ये दोनों क्रियायें गायन की हैं, क्योंकि गायन में शब्दों का प्रयोग होता है। जब गीत के शब्दों को लेकर आलाप करते हैं तो बोल आलाप और जब तान के बीच में गीत के शब्द प्रयोग करते हैं तो उसे बोल तान कहते हैं। साधारणतया बोल आलाप के मुख्य दो प्रकार हैं, (१) लय बद्ध और (२) लय रहित।

बहलावा—आलाप के ढंग पर ली गई तान अथवा बोल तान को बहलावा कहते हैं। बहलावे की गति न तो आलाप के समान विलम्बित और न तान के समान द्रुत होती है बल्कि दोनों के बीच होती है।

ग्रह, अंश और न्यास—आधुनिक काल के समान प्राचीन काल के गायकों अथवा वादकों को इतनी अधिक स्वतंत्रता नहीं थी। उन्हें शास्त्र-नियमों का अनुसरण कठोरता के साथ पग-पग पर करना पड़ता था। राग के निश्चित स्वर से गायन प्रारम्भ करना पड़ता था और निश्चित स्वर पर समाप्त करना पड़ता था।

राग का वह स्वर जिससे उन्हें गायन प्रारम्भ करना पड़ता था, उसे ग्रह स्वर कहते थे और जिस स्वर पर गायन समाप्त करना पड़ता था, उसे न्यास स्वर कहते थे। इनके अंतरिक्त जिस स्वर का प्रयोग राग में सब से अधिक होता था उसे अंश स्वर कहते थे। आधुनिक काल में ग्रह और न्यास का प्रचलन तो नहीं है, किन्तु अंश स्वर का प्रचार वादी स्वर के नाम से अवश्य है।

वक्र स्वर—वक्र के शाब्दिक अर्थ हैं, टेढ़ा। गाते अथवा बजाते समय जिस स्वर का प्रयोग सीधा न होकर 'टेढ़ा' होता है, उसे वक्र स्वर कहते हैं। सपाट स्वर-समुदाय में स्वरों का चढ़ाव अथवा उतार सीधा होता है, जैसे –सा रे ग म प अथवा प म ग रे सा। किन्तु जब हम किसी स्वर से आगे न जाकर पीछे लौट आते हैं और पुनः आगे बढ़ने के लिये उस स्वर को छोड़ देते हैं तो जिस स्वर से हम लौटते हैं उसे वक्र स्वर कहते हैं। उदाहरण के लिये रे ग म ग प स्वर-समुदाय में म वक्र स्वर है, क्योंकि इसमें म तक जाकर हम ग पर लौट आते हैं और आगे बढ़ते समय म को छोड़ देते हैं। इसी प्रकार सा रे सा ग में रिषभ ग प नी ध सां नी में निषाद, ग प ध प सां में धैवत, ग म ग प में मध्यम और सा रे ग रे म प, में गंधार स्वर वक्र हैं।

मींड और कण स्वर किन्हीं दो स्वरों को इस प्रकार बोलना अथवा बजाना कि उन स्वरों के बीच में कोई रिक्त स्थान न रहे, मींड कहलाता है। दूसरे शब्दों में अटूट ध्वनि में एक स्वर से दूसरे स्वर तक जाने को मींड कहते हैं। मींड लेते समय बीच के स्वरों का स्पर्श इस प्रकार होता है कि वे अलग-अलग नहीं सुनाई पड़ते। उदाहरणार्थ सा से म तक मींड लेते समय बीच के स्वरों का स्पर्श अवश्य होता है, किन्तु वे अलग-अलग सुनाई नहीं पड़ते। किन्ही दो स्वरों के बीच मींड दिखाने के लिये उन स्वरों के ऊपर उलटा अर्ध चंद्राकार बनाते हैं जैसे—सा म।

किसी स्वर को गाते अथवा बजाते समय जब उसके पीछे अथवा आगे के स्वर को स्पर्श करते हैं, तो स्पर्श किये गये स्वर को कण स्वर कहते हैं। कण के अर्थ हैं, तिनका अथवा जर्रा। अतः स्पर्श किये गये स्वर की मात्रा का अनुमान कण नाम से

ही लगाया जा सकता है। कण स्वर को 'स्पर्श स्वर' भी कहते

ग ग

हैं। कण इस प्रकार लिखते हैं–म रे।

खटका और मुर्की इन दो शब्दों के विषयों में विद्वानों में मतभेद है। अधिकांश विद्वानों द्वारा मान्य इनकी परिभाषा इस प्रकार हैं;–चार अथवा चार से अधिक स्वरों की एक वृत्ति (गोलाई) बनाते हुये द्रुत प्रयोग को खटका कहते हैं, जैसे–रेसानि़सा, सारेनि़सा अथवा नि़सारेसा। जिस स्वर पर खटका देना होता है उसे कोष्टक से बंद कर देते हैं, जैसे–(सा) अथवा (प)। इसमें कोष्ठक-बन्द स्वर से अथवा उसके आगे या पीछे के स्वर से द्रुत गति में गोलाई बनाते हैं और उसी स्वर पर समाप्त करते हैं जिस स्वर पर खटका दिया गया होता है।

खटके और मुर्की में केवल स्वरों की संख्या का अंतर होता है। मुर्की में द्रुत गति में तीन स्वरों की एक अर्ध वृत्ति बनाते हैं, जैसे–रेनि़सा, अथवा धमप। वास्तव में मुर्की एक प्रकार का कण है। इसको लिखने के लिये मूल स्वर के बाईं ओर ऊपर दो

धम

स्वरों का कण दिया जता है, जैसे– प।

गमक–गम्भीरता पूर्वक स्वरों के उच्चारण को गमक कहते हैं। गायन में गमक निकालने के लिये हृदय पर जोर पड़ता है। प्राचीन काल में स्वरों के एक विशेष प्रकार के कम्पन को जो सुनने में अच्छा लगे गमक कहते थे। उस समय गमक के १५ प्रकार माने जाते थे, जैसे–कम्पित, आन्दोलित, स्फुरित, बली, लीन इत्यादि। आधुनिक समय में न तो गमक का प्राचीन अर्थ और

न गमक के प्राचीन प्रकारों का नाम प्रयोग किया जाता है। बल्कि गमक के १५ प्रकारों में से अधिकांश खटका, मुर्की, मींड, जमजमा आदि नामों के रूप में आज भी प्रयोग किये जाते हैं।

जनक थाट और जन्य राग—जनक शब्द का अर्थ है 'पिता'। अतः थाट जिनसे राग उत्पन्न हों जनक थाट कहलाते हैं। पीछे हम देख चुके हैं कि दसों थाट में से प्रत्येक से राग उत्पन्न होते हैं इसीलिये प्रत्येक थाट को 'जनक थाट' कहा जा सकता है। इसी प्रकार जन्य राग वे हैं जो थाट से उत्पन्न हों। चूँकि प्रत्येक राग किसी न किसी थाट से उत्पन्न माना गया है इसलिये हर एक राग को जन्य राग कहा जा सकता है। जन्य के तात्पर्य हैं 'जो पैदा हो'। वास्तव में प्रत्येक थाट 'जनक थाट' और प्रत्येक राग 'जन्य राग' है।

आश्रय राग—उत्तरी हिन्दुस्तानी संगीत में राग-गायन बहुत दिनों से प्रचलित रहा है। समस्त रागों को कुछ वर्गों में विभाजित करने की प्रथा भी प्राचीन है। कुछ वर्षों पूर्व जिस समय राग-रागिनी पद्धति गलत सिद्ध कर दी गई उस समय स्व० विष्णु नारायण भातखंडे ने थाट-पद्धति निकाली। उन्होंने दस थाट बनाये और सारे रागों को उन दस थाटों में विभाजित किया। अब उनके सम्मुख उन थाटों के नामकरण की समस्या उपस्थिति हुई। उन्होंने प्रत्येक थाट से उत्पन्न सब से अधिक प्रसिद्ध राग को चुना और उसी नाम से उस थाट को पुकारना शुरू किया। उदाहरणार्थ 'सा रे ग म प ध नी' थाट से उत्पन्न माना गया प्रसिद्ध राग बिलावल है, इसलिये उन्होंने इस थाट को बिलावल की संज्ञा दी। इसी प्रकार उन्होंने दसो थाट के नाम रक्खे। अतः वे राग जिनके आधार पर उनके थाटों का नामकरण हुआ, आश्रय-राग कहलाते हैं। चूंकि दस थाट हैं, इस

लिये दस आश्रय राग भी हैं। बिलावल, खमाज, कल्याण, भैरव, भैरवी आदि थाट तो हैं ही और साथ ही साथ राग भी। किन्तु यह ध्यान रहे कि बिलावल थाट, बिलावल राग से अथवा खमाज थाट खमाज राग से भिन्न है, क्योंकि थाट और राग में तात्विक अंतर है।

पूर्वांग और उत्तरांग—सप्तक को दो बराबर भागों में विभाजित करने के लिये उसमें तार सा जोड़ दिया और सा रे ग म तथा प ध नी सां दो भागों में सप्तक को बांट दिया। प्रथम भाग-सा रे ग म को पूर्वांग और दूसरे भाग प ध नी सां को उत्तरांग कहा। कुछ विशेष कठिनाइयों के कारण जिस पर हम आगे विचार करेंगे सप्तक का पूर्वांग सा से प तक और उत्तरांग म से तार सां तक बढ़ा दिया गया। जिस प्रकार सप्तक के दो हिस्से किये गये, उसी प्रकार २४ घंटे के पूरे दिन को भी दो बराबर भागों में बांटा गया। प्रथम भाग बारह बजे दिन के बाद से बारह बजे रात्रि तक और दूसरा भाग बारह बजे रात्रि के बाद से बारह बजे दिन तक रक्खा गया। इनमें से प्रथम भाग को पूर्वांग और दूसरे भाग को उत्तरांग कहा गया।

पूर्व राग और उत्तर राग—जो राग दिन के पहले भाग (पूर्वांग) अर्थात् १२ बजे दिन के बाद से १२ बजे रात्रि तक की अवधि में गाये जाते हैं, वे पूर्व राग कहलाते हैं। इसी प्रकार जो राग दिन के दूसरे हिस्से (उत्तरांग) अर्थात् बारह बजे रात्रि के बाद से बारह बजे दिन तक के बीच में गाये जाते हैं, वे उत्तर राग कहलाते हैं।

वादी स्वर का राग के समय से सम्बन्ध— हिन्दुस्तानी संगीत का यह एक नियम है कि जिन रागों में वादी स्वर सप्तक के पूर्वांग अर्थात् सा रे ग म प में से कोई स्वर होता है,

वे दिन के पूर्व अंग—१२ बजे दिन के बाद से १२ बजे रात्रि तक के बीच के समय में गाये जाते हैं। इसके विपरीत जिन रागों में वादी स्वर सप्तक के उत्तरांग–प ध नी सां में से कोई स्वर होता है, वे दिन के उत्तरांग—१२ बजे रात्रि के बाद से बारह बजे दिन तक के किसी समय गाये जाते हैं। उदाहरणार्थ भैरव में ध वादी है। धैवत बीच सप्तक के उत्तर अंग—प ध नी सां में आता है, इसलिये इसका गायन-समय दिन के उत्तर अंग में है। इसी प्रकार कल्याण में ग वादी है। इस स्वर का समावेश सप्तक के प्रथम भाग, पूर्वांग में होता है, इसलिये कल्याण राग का गायन-समय दिन के प्रथम हिस्से में हैं।

सप्तक का पूर्वांग और उत्तरांग का क्षेत्र बढ़ाये जाने के कारण—वादी - सम्वादी के विषय में यह नियम है कि सप्तक के दोनों हिस्सों में से क्रमशः एक स्वर वादी और दूसरा स्वर सम्वादी होता है। अगर सप्तक के पहले हिस्से में से वादी स्वर लिया गया तो सम्वादी अवश्य ही सप्तक के दूसरे हिस्से में से होगा। इसी प्रकार अगर वादी स्वर सप्तक के दूसरे हिस्से उत्तरांग में से कोई स्वर है तो सम्वादी अवश्य ही पूर्वांग में से कोई एक स्वर होगा। पीछे हम यह भी बता चुके हैं कि वादी और सम्वादी में सदैव चार अथवा पांच स्वरों का अंतर होता है।

भीमपलासी राग में म वादी और सा सम्वादी है। अगर सप्तक के पूर्वांग का क्षेत्र केवल सा से म तक माना जाता है, तो वादी और सम्वादी दोनों सप्तक के केवल एक हिस्से में आ जावेगा, जो उपर्युक्त नियम के प्रतिकूल है। इसी प्रकार बसंत में तार सा वादी और पंचम सम्वादी है। अगर उत्तरांग का क्षेत्र केवल प से तार सा तक माना जाता है तो बसंत राग का वादी

और सम्वादी दोनों सप्तक के उत्तरांग में आ जावेगा। ठीक इसी प्रकार की समस्या भैरवी राग में भी उपस्थित होती है जिसमें म सा वादी-सम्वादी है। इस कठिनाई को दूर करने के लिये पूर्वांग और उत्तरांग दोनों का क्षेत्र बढ़ा दिया गया। पूर्वांग स से प तक और उत्तरांग म से तार सा तक माना गया। म और प दोनों भागों में समान रक्खा गया। अगर किसी राग में सा प वादी-सम्वादी है तो पंचम उत्तरांग में चला आवेगा, क्योंकि यह स्पष्ट है कि मध्य सप्तक का सा पूर्वांग में है। इसी प्रकार अगर किसी राग में प और तार सा वादी-सम्वादी हैं तो यहां पर पंचम सप्तक के पूर्वांग में आ जावेगा, क्योंकि तार सा सप्तक के उत्तरांग में है।

गीत और उसके अवयव

स्वर और लय बद्ध शब्दों को गीत कहते हैं। शब्द सार्थक और निरर्थक दोनों हो सकते हैं। तराने के नोम, तनन देरे ना, यली यला आदि शब्द निरर्थक होते हैं। ध्रुपद, ठुमरी भजन, गीत के शब्द तथा अधिकांश ख्याल के शब्द सार्थक होते हैं।

प्रत्येक गीत को कुछ हिस्सों में बांट दिया जाता है, जिन्हें अवयव कहते हैं। आधुनिक गीतों के केवल दो अवयव होते हैं- स्थायी और अंतरा। ध्रुपदों के अधिकतर चार अवयव (१) स्थाई (२) अंतरा (३) संचारी और (४) आभोग होते हैं। अधिकांश ध्रुपद का प्रथम भाग अर्थात् स्थाई आवश्यकतानुसार मन्द्र सप्तक में तथा मध्य सप्तक में सा से प अथवा ध तक रहता है। दूसरा भाग अंतरा, सप्तक के उत्तरांग और तार सप्तक में रहता है। संचारी में प्रथम दो अर्थात् स्थाई और अंतरा की विशेषताओं का मेल रहता है अथवा यों कहिये कि संचारी भाग को मन्द्र, मध्य तथा तार तीनों सप्तकों में घूमनें की स्वतंत्रता रहती है। ध्रुपद का अंतिम भाग—आभोग, अंतरा के समान सप्तक के उत्तरांग और तार सप्तक में विचरण करता है। सभी प्राचीन ध्रुपदों में इस नियम का कठोर पालन नहीं हुआ है। कुछ ध्रुपद इसके अपवाद स्वरूप भी हैं। इतना तो अवश्य है कि लगभग सभी ध्रुपदों का झुकाव उपर्युक्त नियम की ओर अवश्य है।

ख्याल, तराना, ठुमरी, लक्षण गीत में जो गीत के आधुनिक

प्रकार हैं, केवल दो अवयव—स्थाई और अंतरा होते हैं। गीत का स्थाई भाग मन्द्र और मध्य सप्तक के तथा अंतरा मध्य सप्तक के उत्तरांग तथा तार सप्तक के स्वरों में रहता है।

गीत के प्रकार—आधुनिक काल में गीत के कई प्रकर प्रचलित हैं, जैसे—ध्रुपद, धमार, ख्याल, ठुमरी, टप्पा, तराना, चतुरंग, लक्षण गीत, भजन, गीत, गजल, कव्वाली, दादरा, सरगम अथवा स्वरमालिका आदि। नीचे इनका संक्षिप्त विवरण दिया जा रहा है—

ध्रुपद—अभी तक यह निश्चित नहीं हो पाया है कि ध्रुपद का आविष्कार कब और किसने किया। इस सम्बन्ध में विद्वानों के कई मत हैं। कुछ विद्वानों का विचार है कि ध्रुपद की रचना तेरहवीं शताब्दी में हुई तथा कुछ के मतानुसार पन्द्रहवीं शताब्दी में ग्वालियर के राजा मानसिंह तोमर ने इसकी रचना की। जो कुछ भी हो, इतना तो निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि राजा मानसिंह तोमर ने ध्रुपद के प्रचार में बहुत हाथ बटाया। अकबर के समय में तानसेन और उनके गुरु स्वामी हरिदास डागुर, नायक बैजू और गोपाल आदि प्रख्यात गायक ध्रुपद ही गाते थे।

ध्रुपद गम्भीर प्रकृति का गीत है। इसे गाने में कंठ और फेफड़े पर बल पड़ता हैं। इसीलिये इसे मर्दाना गीत कहते हैं। इसका प्रचलन मध्यकाल में अधिक था और आज जन-रुचि में परिवर्तन होने के कारण इसका स्थान ख्याल ने ले लिया है। अधिकांश ध्रुपद के चार भाग होते हैं, स्थाई, अंतरा, संचारी और अभोग। इसके शब्द अधिकतर ब्रजभाषा के होते हैं। इसमें वीर, शान्त और शृङ्गार रस की प्रधानता होती है। यह चारताल, ब्रह्म ताल, सूल ताल, तीवरा, मत्त ताल, शिखर ताल

आदि तालों में गाया जाता है, जो पखावज के ताल हैं। इसीलिये ध्रुपद की संगत पखावज से होती है। ध्रुपद में सर्व प्रथम नोम-तोम का सविस्तार आलाप करते हैं। आलाप के भी चार अंग होते हैं। आलाप की गति अपने तीसरे अंग से धीरे-धीरे बढ़ती जाती है और इसी स्थान से गमक का प्रयोग प्रारम्भ होता है। ध्रुपद में खटके अथवा तान के समान चपल स्वर-समूह नहीं दिखाये जाते बल्कि मींड और गमक का विशेष प्रयोग होता है। आलाप के पश्चात् सर्व प्रथम पूरे ध्रुपद को उसके चारो भाग सहित गाते हैं और फिर विभिन्न प्रकार की लयकारियाँ दिखाते हैं। ध्रुपद में लयकारी को विशेष स्थान प्राप्त है। गीत की बंदिश द्वारा और उसके शब्दों द्वारा विभिन्न बोल बनाते हुए लयकारी का विस्तार करते हैं। प्राचीन काल में ध्रुपद गाने वालों को कलावन्त कहा जाता था।

धमार—यह भी गीत का एक प्राचीन प्रकार है। यह धमार ताल में होता है तथा इसमें अधिकतर राधाकृष्ण और गोपियों अथवा ब्रज के होली का वर्णन रहता है। इसमें भी ध्रुपद के समान प्रारम्भ में नोम-तोम का आलाप तथा लयकारी विशेष महत्व रखती है। इसमें भी लयकारी दून, तिगुन, आड़ आदि अधिकतर गीत के शब्दों को लेकर दिखाई जाती है और गमक का खूब प्रयोग होता है। खटके अथवा तान के समान स्वर-समूह वर्ज्य हैं। कुछ संगीतज्ञ इसमें सरगम भी बोलते हैं, किन्तु यह ख्याल के सरगमों से भिन्न रहता है। ध्रुपद अथवा धमार के प्रत्येक अङ्ग में गम्भीरता की रक्षा आवश्यक है। कुछ विद्वान इसे होरी कहते हैं, किन्तु यह उचित नहीं, क्योंकि गीत का एक दूसरा प्रकार है जिसे होली कहते हैं। होरी और होली में केवल र ल का अंतर सङ्गीत के प्रारम्भिक विद्यार्थियों एवम् तथा सङ्गीत-प्रेमियों के लिये भ्रामक है। अतः लेखक का सुझाव यह है कि

गीत के इस प्रकार को धमार ही कहा जाय और दूसरे प्रकार को होली अथवा होरी।

ख्याल—यह फारसी भाषा का शब्द है। इसका अर्थ है 'कल्पना'। गीत के इस प्रकार में गायक की कल्पना का विशेष महत्व होने के कारण ही शायद इसे ख्याल की संज्ञा दी गई। हम ख्याल की परिभाषा इस प्रकार दे सकते हैं—गीत का वह प्रकार जिसमें राग की रक्षा करते हुये आलाप, तान, बोलतान, खटका मुर्की, सरगम आदि विभिन्न अलंकारों द्वारा तबले के साथ गायक अपनी भावनाओं को अभिव्यक्त करता है, ख्याल कहलाता है। ख्याल में स्वरों की चपलता और गले की तैयारी पर विशेष बल दिया जाता है और गमक का प्रयोग जो ध्रुपद-धमार का महत्वपूर्ण अंग है इसमें कम किया जाता है। कुछ संगीतज्ञ ख्याल में भी गमक का अधिक प्रयोग करते हैं। यह केवल ध्रुपद-धमार के गायकी की छाया है। ख्याल में ध्रुपद के समान लयकारी पर जोर नहीं दिया जाता, बल्कि ख्याल में स्वर की अपेक्षा लयकारी और ताल का स्थान गौण होता है। इसमें शृंगार रस की प्रधानता होती है। ख्याल के दो भाग होते हैं, स्थाई और अन्तरा तथा दो प्रकार होते हैं विलंबित अथवा बड़ा ख्याल तथा द्रुत अथवा छोटा ख्याल। नीचे इन दोनों प्रकारों पर क्रमशः प्रकाश डाला जा रहा है।

(अ) विलंबित अथवा बड़ा ख्याल—यह विलंबित लय में गाया जाता है, शायद इसीलिये इसे विलंबित अथवा बड़ा ख्याल कहा जाने लगा। इसके साथ तबले का प्रयोग होता है। अतः ख्याल के साथ एक ताल तिलवाड़ा, झूमरा, झपताल, आड़ा चारताल आदि तबले के ताल बजाये जाते हैं। बड़े ख्याल में शब्द बहुत थोड़े होते हैं और उसके केवल दो भाग होते हैं, स्थाई

और अन्तरा। मुखड़ा अधिकतर दो से पाँच मात्राओं तक होता है। कुछ संगीतज्ञ बड़े ख्याल के पूर्व विस्तार में आलाप करते हैं, किन्तु कुछ इसका विरोध करते हैं। आजकाल अधिकांश गायक ख्याल के पूर्व बहुत कम आलाप करते हैं। कुछ संगीतज्ञ ख्याल के पूर्व विस्तार में आलाप तो करते हैं किन्तु नोम-तोम में। हम सभी जानते हैं कि नोम-तोम का आलाप ध्रुपद की वस्तु है ख्याल की नहीं। स्थाई-अन्तरा गाने के बाद ख्याल के बीच में भी राग के स्वरूप की रक्षा करते हुये आलाप अथवा बोल आलाप करते हैं। आलाप में मींड, खटका, मुर्की, कण आदि का प्रयोग प्रचुरता से होता है। इसके बाद ख्याल में बोल आलाप, बहलावा, लय के साथ बोल-बनाव, तानें (विभिन्न प्रकार की) सरगम, सरगम-तान इत्यादि दिखाते हैं।

कहा जाता है कि जौनपुर के सुलतान हुसेन शर्की ने पन्द्रहवीं शताब्दी में बड़े ख्याल का आविष्कार किया। इसके आविष्कारक के विषय में कुछ अन्य मत भी हैं। किन्तु जब तक किसी दूसरे आविष्कारक के विषय में सुदृढ़ प्रमाण नहीं मिलता, तब तक हुसेन शर्की को ही आविष्कारक मानना पड़ेगा। मुहम्मद शाह 'रंगीले' और उनके दरबारी गायक सदारंग और अदारंग ने अनेक ख्यालों की रचना की। इनके बाद मनरंग, दिलरंग, हररंग, दरस पिया, ललन पिया आदि ने केवल गीतों की ही नहीं बल्कि गीत के शब्दों की भी रचना की।

(ब) **द्रुत अथवा छोटा ख्याल**—स्वयं नाम से ही यह स्पष्ट है कि यह द्रुत गति में गाया जाता है। इसमें भी केवल स्थाई और अन्तरा होता है। यह तीनताल, एकताल, झपताल, आड़ चारताल रूपक आदि तालों में गाया जाता है तथा इसके साथ तबले का प्रयोग होता है। द्रुत ख्याल की प्रकृति चपल

होती है। बड़े और छोटे ख्याल में केवल लय और प्रकृति का अन्तर होता है। दोनों के गाने का क्रम लगभग समान रहता है। इसमें भी आलाप, बोल आलाप, विभिन्न प्रकार की तानें, सरगम, बहलाव, मींड, कण, खटका, मुर्की आदि का प्रयोग होता है। कहा जाता है कि द्रुत ख्याल का आविष्कार कव्वाली के आधार पर चौदहवीं शताब्दी में अमीर खुसरू ने किया। कुछ विद्वान इस मत से सहमत नहीं हैं। मध्य काल में जो स्थान ध्रुपद को प्राप्त था वही स्थान आधुनिक काल में ख्याल को प्राप्त है।

ठुमरी—यह गीत का वह प्रकार है जिसमें राग की शुद्धता की तुलना में भाव और सौन्दर्य को अधिक महत्व दिया जाता है। इसकी प्रकृति चपल और क्षुद्र होती है। अतः यह खमाज, देश, तिलक, कामोद, तिलंग, पीलू, काफी, भैरवी, झिंझोटी, जोगिया आदि ऐसे चपल रागों में गाई जाती है। इसके साथ दीपचन्दी अथवा जतताल बजाई जाती है। ठुमरी में शब्द कम होते हैं। उन्हीं शब्दों का भाव विविध स्वर-समूहों द्वारा व्यक्त किया जाता है। इसमें शृङ्गार रस प्रधान होता है। मींड और कण का विशेष प्रयोग होता है। इसमें कुछ देर तक काम करने के बाद कहरवा में आ जाते हैं और विभिन्न प्रकार के सुन्दर बोल बनाते हैं। कुछ देर बाद पुनः पूर्ण ठेके और लय में आ जाते हैं गायन में ठुमरी उन्हीं व्यक्तियों के लिये उपयुक्त होता है, जिनका कंठ मधुर और चपल होता है। बनारस, लखनऊ और पञ्जाब की ठुमरियां विशेष रूप से प्रसिद्ध हैं। ठुमरी गाते समय सुन्दरता के लिये विभिन्न रागों की छाया दिखाते हैं जो एक साधारण कार्य समझा जाता है। विद्वानों का ऐसा अनुमान है कि लगभग एक शताब्दी पूर्व इसका जन्म लखनऊ में हुआ था।

टप्पा—यह गीत का वह प्रकार है जिसके शब्द अधिकतर पञ्जाबी भाषा के होते हैं तथा जिसकी प्रकृति बहुत चपल होती है। यह काफी, भैरवी, पीलू, देश, खमाज, झिंझौटी आदि ऐसे चपल रागों में गाया जाता है। इसमें शृंगार रस प्रधान होता है। टप्पा के केवल दो भाग होते हैं—स्थाई और अंतरा। इसकी गायन-शैली गीत के अन्य प्रकारों से बिलकुल भिन्न है। इसमें छोटे और पेंचदार तानों का अत्यधिक प्रयोग होता है। अतः इसे गाने के लिये गला काफी तैयार होना चाहिये। इसमें खटका, मुर्की, कण आदि का प्रयोग प्रचुरता से होता है। इसके साथ एक विशेष ताल का प्रयोग किया जाता है जिसे टप्पा ताल ही कहते हैं। टप्पे का प्रचार पञ्जाब में अधिक है। कहा जाता है कि मुहम्मद शाह के समय में गुलाम नबी शोरी ने गीत के इस प्रकार का आविष्कार किया।

लक्षण गीत—जिस गीत में अपने राग का पूरा लक्षण हो, लक्षण गीत कहलाता है। इसका उद्देश्य यह है कि प्रारम्भिक विद्यार्थियों को गीत के सहारे राग का पूरा परिचय कंठस्थ हो जाय। लक्षण गीत में भी ख्याल के समान दो भाग होते हैं—स्थाई और अंतरा। इसकी गायन-शैली ख्याल की तरह होती है। ये अधिकतर उन्हीं ताल में होते हैं जिनमें छोटे ख्याल गाये जाते हैं। कभी-कभी ध्रुपद अंग के भी कुछ लक्षण गीत पाये जाते हैं। अतः लक्षण गीत किसी भी ताल में हो सकते हैं।

तराना—गीत के इस प्रकार में नोम, तोम, तनन, ना दिर दिर, दानी तदानी आदि वर्ण होते हैं। तराना सभी रागों में तथा लगभग सभी तालों में गाया जाता है। मध्य लय के तराने की गति थोड़ी-थोड़ी बढ़ाई जाती है और अंत में अधिकतम गति पर पहुँच कर उसे समाप्त करते हैं। तराने का मुख्य उद्देश्य तैयारी,

लयकारी और उच्चारण-अभ्यास है। द्रुत लय का तराना गाने से वाणी में स्पष्टता आती है। गायक बहुधा ख्याल के बाद तराना गाते हैं। कुछ तराने बिलंबित लय में भी पाये जाते हैं। कुछ में कहीं-कहीं तबला और पखावज के बोल भी रहते हैं।

चतुरंग—स्वयं नाम से ही स्पष्ट है कि यह चार वस्तुओं का मिश्रण है। इसमें ख्याल के शब्द, तराना, पखावज अथवा तबला के बोल तथा सरगम मिला हुआ रहता है। यह ख्याल के ही समान गाया जाता है।

त्रिवट—गीत के इस प्रकार में कविता, तराना तथा पखाबज अथवा तबला के बोल होते हैं। इसीलिये इसे त्रिवट कहा गया है।

स्वर-मालिका—राग में प्रयोग किये जाने वाले स्वरों की ताल-बद्ध रचना स्वर-मालिका कहलाती है। यह प्रत्येक राग में हो सकती है और मध्य लय में होती है। इसके भी केवल दो भाग होते हैं, स्थाई और अंतरा। इसका मुख्य उद्देश्य प्रारम्भिक विद्यार्थियों को स्वर और राग-ज्ञान कराना रहता है। इसको सर-गम अथवा सुरावर्त भी कहते है।

होली—यह गीत का वह प्रकार है जो ठुमरी के ही ढंग पर दीपचन्दी ताल में काफी ऐसे रागों में गायी जाती है। इसमें कृष्ण से संबंधित अथवा ब्रज के होली का वर्णन रहता है। इसमें मींड, खटका, कण, मुर्की आदि का प्रयोग सुन्दर लगता है।

भजन और गीत—जिन गीतों में ईश्वर-बन्दना अथवा गुण गान होता है वे भजन कहलाते हैं और जो साहित्यिक कवितायें स्वर और लय में बांध दी जाती है गीत कहलाती हैं। इन दोनों की विशेषता यह है कि इनमें राग का बंधन नहीं होता।

दोनों में शब्दों के भाव पर विशेष ध्यान रक्खा जाता है। ख्याल के समान इनमें आलाप-तान नहीं होता, बल्कि भाव की वृद्धि के लिये अगर कहीं आलाप-तान की आवश्यकता होती है तो उसका थोड़ा रूप दिखा दिया जाता है। ये अधिकतर दादरा, कहरवा, तीनताल और कभी-कभी रूपक और झपताल में होते हैं। इनमें मींड, कण, खटका, आदि का बहुत महत्व रहता है। कुछ भजन पीलू, भैरवी, खमाज, काफी, देश आदि चपल रागों में गाये जाते हैं। ऐसे समय पर भी राग की शुद्धता पर विशेष ध्यान नहीं दिया जाता। गीतकी बन्दिश तो कविता के भावों के अनुकूल बनाई जाती है उसमें राग का बन्धन नहीं होता।

भातखंडे और विष्णु दिगम्बर स्वरलिपि-पद्धति

भातखंडे पद्धति के चिन्ह	विष्णु दिगम्बर पद्धति के चिन्ह
(१) (क) शुद्ध स्वर—ग म प ध	(१) ग म प ध (दोनों में कोई चिन्ह नहीं)
(ख) विकृत स्वर	
(अ) कोमल स्वर— ग̲ ध̲ नी̲	(अ) ग॒ ध॒ नी॒
(ब) तीव्र ˈम	(ब) म॒
(२) सप्तक (अ) मध्य सप्तक— सा रे ग म	(२) (अ) ग म (दोनों में कोई चिन्ह नहीं)
(ब) मन्द्र सप्तक— ऩी ध़ प़	(ब) नीं धं पं (स्वर के ऊपर बिन्दु)
(स) तार सप्तक— सां रें गं	(स) ˈसा ˈरे ˈग (ऊपर खड़ी रेखा)

(३) मात्रा (अ) एक मात्रा—
सा रे म ग

(ब) आधी मात्रा—
सारे गम

(स) चौथाई " —
सारेगम

(ह) दो मात्रा,
सा —

(म) चार मात्रा—
सा- - -

(४) ताल-लिपि (क) सम—×

(ख) ताली—
२, ३, ४
(ताली की संख्या)

(ग) खाली—०

(घ) विभाग—।

(५) स्वर बढ़ाना प—प

(६) शब्द " —राऽऽम

(७) कण— ^{प}ग

(८) मींड—ग सा

(९) खटका—(सा)

(३) (अ) सा रे ग (नीचे
– – –
बेड़ी रेखा)

(ब) सा रे ग म (प्रत्येक
० ० ० ०
स्वर के नीचे शून्य)

(स) सा रे ग म
(अर्ध चन्द्राकार)

(ह) सा
ऽ

(म) सा
×

(४) (क) १

(ख) ५, ९, १३. (मात्रा की संख्या का नाम जिस पर ताली पड़ती है।)

(ग) +

(घ) ।

(५) प ऽ ऽ प

(६) रा · · म

(७) ^{प}ग (दोनों में एक सा चिन्ह)

(८) ग सा (दोनों में एक सा चिन्ह)

(९) (सा) (दोनों में एकसा चिन्ह)

थाट से रागों की उत्पति

अब हम यह विचार करेंगे कि एक थाट से गणित द्वारा अधिक से अधिक कितने राग उत्पन्न हो सकते हैं। हम पीछे यह बता चुके हैं कि रागों की मुख्य तीन जातियां—औडव, षाडव, और सम्पूर्ण हैं। इन तीनों को आपस में मिला देने से नौ जातियां बनीं। हम यह भी बता चुके हैं कि जाति से राग में लगने वाले स्वरों की संख्या का बोध होता है। इसीलिये पांच स्वर वाले राग की औडव, छ स्वर वाले की षाडव तथा सात स्वर वाले राग की जाति सम्पूर्ण कही जाती है। जब किसी राग की जाति औडव होगी तो उसमें सप्तक के दो स्वर वर्ज्य होंगे, षाडव होगी तो केवल एक स्वर वर्ज्य होगा और जब सम्पूर्ण जाति होगी तो कोई भी स्वर वर्ज्य नहीं होगा।

यह ज्ञात करने के लिये कि बिलावल थाट से औडव जाति के कितने राग उत्पन्न हो सकते हैं, थाट में से प्रत्येक बार दो-दो नये स्वर बर्जित करते जायेंगे। इसी प्रकार षाडव जाति के राग के लिये प्रत्येक बार एक-एक स्वर छोड़ते जायेंगे। सम्पूर्ण जाति के राग में कोई भी स्वर वर्ज्य नहीं होगा। इस क्रिया के उपरांत हम यह देखेंगे कि,

औडव जाति के १५ राग
षाडव जाति के ६ राग तथा
सम्पूर्ण जाति का केवल १ राग उत्पन्न होगा।

इस प्रकार केवल तीन जातियों के आधार पर २२ राग उत्पन्न हो सकते हैं। किन्तु हम यह जानते हैं कि व्यवहार में नौ जातियां प्रयोग की जाती हैं। इसलिये नौ जातियों के आधार पर,

(१) सम्पूर्ण-सम्पूर्ण	जाति के	१	राग
(२) सम्पूर्ण-षाढव	" "	६	"

(३) सम्पूर्ण-ओडव	" "	१५	राग
(४) षाडव-सम्पूर्ण	" "	६	"
(५) षाडव-षाडव	" "	६ × ६ = ३६	"
(६) षाडव-ओडव	" "	६ × १५ = ९०	"
(७) ओडव-सम्पूर्ण	" "	१५ × १ = १५	"
(८) ओडव-षाडव	" "	१५ × ६ = ९०	"
(९) ओडव-ओडव	" "	१५ × १५ = २२५	"

कुल योग = ४८४

कुल ४८४ राग उत्पन्न हो सकते हैं। चूँकि एक थाट से ४८४ राग उत्पन्न हो सकते हैं, इसलिये १० थाट से कुल ४८४ × १० = ४८४० राग उत्पन्न हो सकते हैं। यह तो हुआ केवल गणित के आधार पर, कुछ राग ऐसे हैं जिनमें केवल वादी-सम्वादी का अंतर होता है। अतः रागों की संख्या ४८४० से कहीं अधिक हो सकती है। प्रचार में केवल २०० राग हैं।

प्रश्न

(१) लय, मात्रा और ताल की परिभाषा देते हुये तीनों का पारस्परिक संबन्ध बताओ।

(२) संगीत की विस्तृत परिभाषा देते हुये यह बताओ कि भारत में कितनी संगीत-पद्धतियां हैं और उनमें क्या सम्बन्ध है ?

(३) नाद किसे कहते हैं ? नाद के लक्षणों को समझाते हुये यह बताओ कि श्रुति और नाद में क्या संबन्ध है ? क्या प्रत्येक नाद श्रुति है ?

(४) स्वर किसे कहते हैं ? स्वर के कितने रूप हैं ? स्वर और सप्तक में क्या संबंध है ? विस्तार में समझाओ।

(५) थाट और राग को अलग-अलग परिभाषा और लक्षण देते हुये दोनों का पारिस्परिक संबंध क्या है ? समझाओ।

(६) हिन्दुस्तानी संगीत-पद्धति में कितने थाट माने जाते हैं ? उनके नाम और रूप बताओ।

(७) राग की जाति के क्या तात्पर्य हैं ? कुल कितनी जातियां हैं ? गणित की दृष्टि से प्रत्येक जाति से कितने राग उत्पन्न हो सकते हैं ? समझाओ।

(८) वादी, सम्वादी, अनुवादी और विवादी की परिभाषा बताते हुये किसी राग के स्वरों का अध्ययन वादी-सम्वादी आदि की दृष्टि से करो।

(९) गीत के कितने प्रकार तुम जानते हो ? किन्ही तीन का परिचय दो।

(१०) वादी स्वर का राग के समय से संबंध बताते हुये, पूर्व राग और उत्तर राग की परिभाषा दो।

(११) निम्नलिखित को समझाओ—

सम, ताली और खाली, आश्रय राग, लय के प्रकार, मध्य सप्तक, पकड़, आलाप-तान, गीत के अवयव, मींड और कण,

(१२) विष्णु दिगम्बर और भातखंडे स्वरलिपि पद्धति में समानता और विभिन्नता बताओ।

चतुर्थ अध्याय

जीवनियां

पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर

बाल्यकाल—स्व० पंडित विष्णु दिगम्बर पलुस्कर का जन्म सन् १८७२ की श्रावण पूर्णिमा को कुरून्दवाड़ रियासत के बेलगांव में एक ब्राह्मण परिवार में हुआ। पिता का नाम दिगम्बर गोपाल और माता का नाम गंगादेवी था। इनके पिता एक अच्छे कीर्तनकार थे। उनका कंठ बड़ा मधुर था। वे एक प्रतिभाशाली छात्र थे, किन्तु अभाग्यवश एक दिन आतिशबाजी से उनके आँखों की ज्योति जाती रही। फलस्वरूप उन्हें अपना अध्ययन छोड़ देना पड़ा। आंख के बिना कोई उचित उद्योग-धंधा न मिला। अतः उन्हें विवश होकर संगीत-शिक्षा प्रारम्भ करनी पड़ी और स्व० पं० बाल कृष्ण बुआ से संगीत सीखने लगे। रियासत के तत्कालीन महाराजा इनकी प्रतिभा से बड़े प्रभावित होकर इन्हें अपने आश्रय में रख लिया और इनके लिये प्रत्येक प्रकार की सुविधा कर दी।

एक हृदय-विदारक घटना— एक कथा है कि रियासत की एक सार्वजनिक सभा में लगभग सभी प्रतिष्ठित व्यक्ति निमंत्रित किये गये। विष्णु दिगम्बर जी भी उनमें से एक थे, किन्तु उनके गुरू पं० बाल कृष्ण बुआ को निमंत्रित नहीं किया गया।

विष्णु जी ने इसका कारण जानना चाहा। उन्हें उत्तर मिला कि वे तो गवैये हैं, उन्हें निमंत्रित करने की क्या आवश्यकता? अपने पूज्य गुरू के विषय में कहा गया यह वाक्य उनके हृदय में चुभ गया। वे सोचने लगे कि वर्तमान समाज में संगीतज्ञों की यह दयनीय दशा? यह सोच, विष्णु दिगम्बर जी ने उसी क्षण संगीतज्ञों की दयनीय दशा सुधारने, समाज में संगीत को उच्च स्थान कराने तथा संगीत का प्रचार करने का भागीरथ व्रत लिया।

भ्रमण—सन १८६६ ई० में रियासत के सभी सुखों को छोड़कर अपने उद्देश्य की पूर्ति के लिये घर से निकल पड़े। पास में केवल एक लोटा और कम्बल था। उत्तरी भारत के कोने-कोने में भ्रमण करते रहे और प्रत्येक स्थान पर अपने सुमधुर गायन द्वारा श्रोताओं के हृदय में संगीत के प्रति श्रद्धा उत्पन्न करते रहे। जिन स्थानों पर उन्होंने अपने गायन का प्रदर्शन दिया, उनमें से मुख्य नाम हैं—बड़ौदा, ग्वालियर, दिल्ली, रावलपिंडी, भरतपुर, हैदराबाद (सिंध), अहमदाबाद, पूना, आसाम, बर्मा, नैपाल, काशी, लाहौर, प्रयाग आदि।

कार्य—संगीत के प्रचार और प्रसार के लिये विष्णु दिगम्बर जी ने यह अनुभव किया कि कुछ संगीत-विद्यालय भी स्थापित किये जांय। अत: ५ मई सन् १६०१ को उन्होंने लाहौर में गांधर्व महाविद्यालय की स्थापना की। संस्था को ठीक प्रकार से चलाने के लिये उन्हें बीच-बीच में आर्थिक संकट का सामना करना पड़ता और जो कुछ धन उन्हें मिलता, वे उस संस्था में लगा देते। इसी बीच उन्हें अपने पिता की मृत्यु का दुखद समाचार मिला, किन्तु विद्यालय के कार्यों में इतने व्यस्त थे कि घर न जा सके। लाहौर के पश्चात् बम्बई तथा नासिक में संगीत-विद्यालय प्रारम्भ किया। कुछ दिनों पश्चात् धन की कमी के कारण ये विद्यालय

बन्द हो गये। सन् १६३२ में नासिक में 'राम नाम आधार, आश्रम खोला। इस समय उनका ध्यान राम-नाम की ओर बढ़ा। वे गेरुआ वस्त्र पहनने लगे और 'रघुपति राघव राजाराम' महामंत्र की टेक ले लिया।

एक संगीत की पत्रिका भी लगभग १६ वर्षों तक प्रकाशित होती रही। विष्णु दिगम्बर के देहावसान के पश्चात् उनके शिष्यों ने गांधर्व महाविद्यालय मंडल की स्थापना की। आजकल मंडल के अंतर्गत लगभग ६० संस्थायें संगीत की शिक्षा दे रही हैं। पिछले कुछ वर्षों से मंडल की ओर से बम्बई से 'संगीत कला विहार' नामक मासिक पत्रिका भी प्रकाशित हो रही है।

पंडित विष्णु दिगम्बर ने वैदिक काल में प्रचलित आश्रम-प्रणाली के आधार पर लगभग १०० शिष्यों का निर्माण किया। उनके अधिकांश शिष्य उनके साथ रहते थे जिनके खाने-पीने, रहने तथा शिक्षा आदि की पूर्ण व्यवस्था वे स्वयं निःशुल्क किया करते थे। उनमें से प्रमुख हैं—पं० ओमकार नाथ ठाकुर, वी० ए० कशालकर, वी० एन० ठकार, नारायण राव व्यास, एस० एस० बोडस, विनायक राव पटवर्धन, बी० आर० देवधर आदि। उनके सभी शिष्य विष्णु दिगम्बर जी के उद्देश्य की पूर्ति में सक्रिय हैं।

उन्होंने लगभग ५० संगीत के पुस्तकों की रचना की, जिनमें मीरा, सूर, कबीर, तुलसी आदि की कविताओं को स्वर बद्ध किया। सर्वप्रथम उन्होंने ही क्रियात्मक संगीत को लिखित रूप देने के लिये एक स्वरलिपि-पद्धति की कल्पना की, जो आज भी कुछ परिवर्तित रूप में प्रचलित है।

अंतिम काल—हृदय में राम-भक्ति की भावना जाग्रित होने के बाद भी वे संगीत की सेवा में लगे रहे। सन् १६३० में इन्हें लकवा मार गया और २१ अगस्त सन् १६३१ को उन्होंने

अपना शरीर त्याग दिया। यद्यपि वे शरीर से हमारे बीच नहीं रहे किन्तु उनकी आत्मा उत्तरी हिन्दुस्तान के प्रत्येक घर में है, जहां कि संगीत की चर्चा किसी भी समय हुआ करती है—यह निर्विवाद सत्य है कि अगर पं० विष्णु दिगम्बर ने संगीत के उत्थान के लिये अथक परिश्रम और त्याग न किया होता तो पता नहीं कि आज संगीत की क्या दशा होती। इतना कार्य करते हुये भी पंडित जी में एक विशेष बात यह थी कि उन्होंने अपने जीवन के अंतिम समय तक दैनिक संगीत-अभ्यास अवश्य किया, उनके जीवन की सफलता की कुंजी 'नियमानुसार कार्य में दृढ़ता' थी। उनके बारह पुत्र हुये, किन्तु उनमें से ग्यारह अपने बाल्य-काल में सिधार गये। केवल एक पुत्र दत्तात्रेय विष्णु पलुस्कर संगीत की अमूल्य सेवा कुछ समय तक करते रहे, किन्तु ईश्वर की विडम्बना को कौन जाने! अपने जीवन के ३५ वर्षों तक संगीत-सेवा करने के पश्चात् १९५५ की विजयादशमी को उनका देहावसान हो गया।

विष्णु नारायण भातखंडे

प्रारम्भिक जीवन—श्री विष्णु नारायण भातखंडे का जन्म १० अगस्त सन् १८६० में बम्बई प्रान्त के बालकेश्वर नामक स्थान पर कृष्ण जन्माष्टमी के दिन हुआ। इन्हें अपने पिता जिन्हें संगीत से विशेष प्रेम था संगीत की विशेष प्रेरणा मिली। अतः उन्होंने अध्ययन के साथ-साथ संगीत-शिक्षा भी ग्रहण किया। इन्होंने सितार, गायन और बांसुरी पर अभ्यास किया।

सेठ वल्लभ दास से सितार तथा गुरूराव जी बुआ बेलवाथकर, जयपुर के मुहम्मद अली खां, ग्वालियर के पं० एकनाथ,

रामपुर के कलबे अली खां आदि व्यक्तियों से गायन सीखा। सन् १८८३ में बी० ए० और १८६० में एल०, एल० बी० की परीक्षायें उत्तीर्ण की और कुछ समय तक वकालत भी करते रहे।

कार्य—आधुनिक काल में संगीत के शास्त्रीय पक्ष की ओर जनता का ध्यान आकर्षित करने का प्रथम श्रेय भातखंडे जी को है, उन्होंने ही जनता को वह चक्षु प्रदान किया जिसके द्वारा संगीत के क्रियात्मक रूप का दर्शन कर सके। यह सत्य है कि क्रियात्मक संगीत की उचित प्रशंसा के लिये संगीत का थोड़ा बहुत ज्ञान नितांत आवश्यक है।

इन्होंने देश के विभिन्न भागों में भ्रमण किया और संगीत के प्राचीन ग्रन्थों की खोज की। भ्रमण में जहां भी उन्हें कोई संगीत का विद्वान मिला उससे सहर्ष मिलने गये। उससे भावों का विनिमय किया और जो कुछ भी ज्ञान धन देकर, सेवा कर अथवा शिष्य बनकर भी प्राप्त हो सका उन्होंने निसंकोच प्राप्त किया। कहीं-कहीं तो उन्हें बहुत दिक्कतें भी उठानी पड़ी। उन्होंने विभिन्न रागों के बहुत से गीत एकत्रित किये और उनकी स्वरलिपि भातखंडे क्रमिक पुस्तक - ६ भागों में संग्रहित कर जनता के सामने रक्खा। यह वह समय था जब कि किसी शिष्य को केवल एक गीत सीखने के लिये अपने गुरू की सेवा सालों तक करनी पड़ती थी।

भातखंडे जी ने क्रियात्मक संगीत को शास्त्र-रूप प्रदान करने के लिये एक नवीन स्वरलिपि-पद्धति की रचना की, जो आज भी उत्तरी हिन्दुस्तान में प्रचलित है।

इसके अतिरिक्त राग-वर्गीकरण का एक नवीन रूप-थाट राग वर्गीकरण की रचना करने का श्रेय भातखंडे जी को ही है। उन्होंने समस्त रागों को १० थाटों में विभाजित किया। लगभग सभी विद्वानों द्वारा यह वर्गीकरण मान्य है।

जिस समय भारत में रेडियो का प्रचार नहीं था, उस समय भातखंडे जी ने संगीत के प्रचार के लिये संगीत-सम्मेलन की प्रथम कल्पना की, और उन्होंने सन् १९१६ में बड़ौदा-नरेश की सहायता से प्रथम संगीत-सम्मेलन सफलता पूर्वक आयोजित किया। इस सम्मेलन में 'अखिल भारतीय संगीत एकादमी' स्थापित करने का प्रस्ताव सर्व सम्मति द्वारा पास हुआ। शीघ्र ही उसकी स्थापना हुई किन्तु अधिक समय तक न चल सकी। सन् १९२५ तक उन्होंने पांच वृहद संगीत-सम्मेलन आयोजित किये।

उनके द्वारा रचित मुख्य पुस्तकों की सूची इस प्रकार है—हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति (क्रमिक पुस्तक मालिका ६ भागों में), भातखंडे संगीत-शास्त्र ४ भागों में; अभिनव राग मंजरी, लक्ष्य संगीत, स्वर मालिका, गीत मालिका आदि।

मृत्यु—इस प्रकार भातखंडे जी ने जीवन पर्यन्त संगीत की अकथ सेवा की और १९ सितम्बर १९३६ को उनका स्वर्गवास हो गया। वास्तव में विष्णु दिगम्बर और भातखंडे एक दूसरे के पूरक थे। एक ने संगीत का भव्य रूप जनता के सम्मुख रक्खा तो दूसरे ने उन्हें देखने के लिये ज्ञान-चक्षु प्रदान किये।

अमीर खुसरो

अमीर खुसरो का जन्म सन् १२५३ ई० में एटा जिले में पटियाली नामक स्थान पर हुआ। इनके पिता का नाम अमीर मोहम्मद सैफुद्दीन था, जो बलवन का निवासी था, किन्तु अमीर खुसरो का जन्म भारत में ही हुआ। वह प्रारम्भ से ही प्रखर बुद्धि वाला व्यक्ति था। उसकी प्रतिभा के कारण उसे सर्वप्रथम गुलाम बंश और तत्पश्चात् खिलजी घराने का राजाश्रय प्राप्त हुआ।

जब अलाउद्दीन खिलजी ने दक्षिण भारत के देवगिरी राज्य पर आक्रमण किया तो उनके साथ अमीर खुसरो भी गया। उस समय वह अलाउद्दीन का राज-मंत्री था। उसने देवगिरी का राज्य-गायक 'गोपाल नायक' को बड़ी चतुराई से परास्त किया, किन्तु उसे गोपाल नायक के विद्वता की सच्ची परख थी। वह अपने साथ उसे दिल्ली ले गया। दिल्ली में अमीर खुसरो ने नायक गोपाल के साथ संगीत में बड़े महत्व पूर्ण कार्य किये, जो इस प्रकार हैं;

उसने तत्कालीन जन-रुचि का अध्ययन किया और उसके अनुकूल नये-नये राग, ताल, गीत के प्रकार और वाद्यों की रचना की। आधुनिक काल में प्रचलित छोटे ख्याल को जन्म देने का श्रेय इन्हीं को है। इन्होंने ही सर्व प्रथम कव्वाली और उसके अधार पर छोटे ख्याल की रचना की। कुछ विद्वानों का विचार है कि इन्होंने तराने का भी आविष्कार किया।

वाद्यों के विषय में यह कहा जाता है कि उसने दक्षिण के वीणा के आधार पर सितार और पखावज को दो भागों में विभाजित कर तबले की रचना की। कुछ विद्वान इस मत का घोर विरोध करते हैं, किन्तु जब तक किसी अन्य मत के विषय में कोई ठोस प्रमाण नहीं मिलता, तब तक अमीर खुसरो को ही इन वाद्यों का जन्मदाता मानना पड़ेगा। सर्वप्रथम सितार में तीन तार लगाये जाते थे, इसीलिये उसका नाम सहतार था। फारसी में 'सह' के अर्थ तीन होते हैं। सहतार से बिगड़ कर सितार हो गया।

अमीर खुसरो ने कुछ नये रागों और तालों की भी रचना की उनके नाम हैं—साजगिरि, ज़िला, सरपरदा, पूर्वी, पूरिया आदि तथा आड़ा चौताल, त्रिताल, पश्तो, सूलफाक, झूमरा, सवारी आदि।

उन्होंने फारसी में संगीत के कुछ ग्रंथ भी लिखे जो आज उपलब्ध नहीं हैं। इस प्रकार संगीत में नवीन पथ प्रदर्शित करने के पश्चात् अपने जीवन के ७२ वर्ष बाद सन् १३२५ ई० में उन्होंने दिल्ली में अपना प्राण त्याग दिया।

तानसेन

भारत का कौन ऐसा व्यक्ति होगा जिसने तानसेन का नाम न सुना हो। उसकी मृत्यु के लगभग साढ़े तीन सौ वर्ष व्यतीत हो गये किन्तु ऐसा मालूम पड़ता है कि अभी कुछ ही दिनों पूर्व उनकी मृत्यु हुई हो।

तानसेन का असली नाम तन्ना मिश्र था और पिता का नाम मकरन्द पान्डे। उनकी जन्म-तिथि के विषय में अनेक मत हैं। अधिकांश विद्वानों के मतानुसार उनका जन्म १५३२ ई० में ग्वालियर से सात मील दूर बेहट ग्राम में हुआ। जन्म के विषय में यह किंवदंती है कि बहुत दिनों तक मकरन्द पान्डे सन्तान हीन थे। अतः वे बहुत चिंतित रहा करते थे। 'मुहम्मद गौस' नामक फकीर के आर्शिवाद स्वरूप उन्हें एक पुत्र उत्पन्न हुआ जिसे तन्ना के नाम से पुकारा गया। अपने पिता का एक मात्र संतान होने के कारण उनका पालन-पोषण बड़े लाड़-प्यार से हुआ। फलस्वरूप अपनी बाल्यवस्था में वे बड़े नटखट और उद्दंडी रहे। प्रारम्भ से ही तन्ना में दूसरों की नकल करने की अपूर्व क्षमता थी। पशु-पक्षियों तथा जानवरों की विभिन्न बोली की सच्ची नकल करता था और नटखट प्रकृति का होने के कारण हिंसक पशुओं की बोली से लोगों को डरवाया करता था। इसी बीच स्वामी हरिदास से उनकी भेंट हो गई। स्वामी हरिदास जी उनकी प्राकृतिक प्रतिभा से प्रभावित होकर उनके पिता से तानसेन को संगीत सिखाने के लिये मांग लिया और उसे अपने साथ वृन्द्रावन ले गये।

इस प्रकार तानसेन स्वामी हरिदास के साथ रहने लगे और दस वर्ष तक उनसे संगीत-शिक्षा प्राप्त करते रहे। इसके उपरांत तानसेन अपनी मातृ-भूमि ग्वालियर चले आये। कुछ दिनों बाद उनके पिता का देहांत हो गया। कहा जाता है कि मरने के पूर्व उनके पिता ने तानसेन को बुलाकर कहा कि तुम्हारा जन्म मुहम्मद गौस के आशिर्वाद-स्वरूप हुआ है। अतः तुम कभी भी उनकी आज्ञा की अवहेलना न करना। रानी मृगनयनी ने हुसेनी नामक ब्राह्मणी-गायिका से तानसेन की शादी करा दी। तानसेन के चार पुत्र थे— सुरतसेन, शरतसेन, तरंगसेन और बिलासखां और एक पुत्री सरस्वती थी।

जब तानसेन एक अच्छे गायक हो गये तो रीवा-नरेश रामचन्द्र ने उन्हें राज्य-गायक नियुक्त कर लिया। महाराज रामचन्द्र और अकबर में घनिष्ट मित्रता थी। महाराज रामचन्द्र ने अकबर को प्रसन्न करने के लिये उन्हें तानसेन को भेंट कर दिया। अकबर स्वयं संगीत का महान प्रेमी था। वह इन्हें पाकर अत्यधिक प्रसन्न हुआ और अपने नवरत्नों में इन्हें शामिल कर लिया। धीरे धीरे अकबर तानसेन को बहुत मानने लगा और फलस्वरूप दरबार के अन्य गायक इनसे जलने लगे। उन लोगों ने तानसेन के विनाश की एक युक्ति निकाली। सभी गायकों ने अकबर बादशाह से प्रार्थना किया कि तानसेन से दीपक राग सुना जाय और यह देखा जाय कि दीपक राग में कितना प्रभाव है, तानसेन के अतिरिक्त कोई दूसरा गायक इसे गा नहीं सकेगा। यह बात बादशाह के दिमाग में जम गई। उसने तानसेन से दीपक राग गाने का बाध्य किया। तानसेन ने अकबर को बहुत समझाया कि दीपक राग के गाने का परिणाम बहुत बुरा होगा, किन्तु बादशाह ने एक न माना। अतः तानसेन को दीपक राग गाना ही पड़ा। गाते ही गर्मी बढ़ने लगी और चारों ओर से

मानों अग्नि की लपटें निकलने लगीं। श्रोता-गण तो गर्मी के मारे भाग निकले, किन्तु तानसेन का शरीर प्रचंड गर्मी से जलने लगा। उसकी गर्मी केवल मेघ राग से समाप्त हो सकती थी। तानसेन की पुत्री सरस्वती ने मेघ राग गाकर अपने पिता की जीवन-रक्षा की। इस प्रकार उसके जीवन की रक्षा हुई। बाद में बादशाह को अपनी हट पर बड़ा पाश्चाताप हुआ।

बैजूबावरा तानसेन का समकालीन था। एक बार दोनों गायकों में प्रतियोगिता हुई और कहा जाता है कि तानसेन की हार हुई। इसके पूर्व तानसेन ने यह घोषणा करा दी थी कि उसके अतिरिक्त राज्य में कोई भी व्यक्ति गाना न गाये और जो गावेगा तानसेन के साथ उसकी प्रतियोगिता होगी। जो हारेगा, उसे उसी समय मृत्यु स्वीकार करना पड़ेगा। इस प्रकार तानसेन की वजह से अनेक गायकों की मृत्यु हुई, क्योंकि कोई गायक उसे नहीं हरा सका। अंत में वह बैजूबावरा से परास्त हुआ। शर्त के अनुसार तानसेन को मृत्यु-दंड मिलना चाहिये था, किन्तु बैजूबावरा ने उसे क्षमा कर अपने विशाल हृदय का परिचय दिया।

तानसेन ने अनेक रागों की रचना की जैसे—दरबारी कान्हड़ा, मियां की तोड़ी, मियां की सारंग; मियां मल्हार आदि। कहा जाता है कि तानसेन ने बाद में मुसलमान धर्म स्वीकार कर लिया। उसने ऐसा क्यों किया, विद्वानों के अनेक मत हैं। कुछ का कहना है कि गुलाम गौस की आज्ञा से वे मुसलमान हो गये और कुछ का कहना है कि अकबर की पुत्री से उसकी शादी हुई थी, इसीलिये उसने मुसलमान धर्म स्वीकार कर लिया।

कुछ विद्वानों का यह भी मत है कि तानसेन मुसलमान हुआ ही नहीं। उसने फकीर गुलाम गौस की स्मृति में नवीन रागों के नाम के आगे मियां शब्द जोड़ दिया जैसे मियां मल्हार आदि। सन् १८८५ ई० में तानसेन की मृत्यु दिल्ली में हुई।

———

लेखक की अन्य पुस्तकें

(१) वाद्य शास्त्र—इस पुस्तक में तबला, सितार संबन्धी सभी विषयों को सरल और सुबोध भाषा में विस्तार में समझाया गया है, जैसे-तीनों वाद्यों के अंग, बजाने की बैठक, घराने और उनकी विशेषतायें, पारिभाषिक शब्द आदि। इनके अतिरिक्त सहायक नाद, पाश्चात्य स्वर लिपि पद्धति सचित्र समझाया गया है। यह पुस्तक इन्टर और बी० ए०, प्रयाग संगीत समिति के चतुर्थ वर्ष और संगीत प्रभाकर के तथा इनके समकक्ष किसी भी परीक्षा के लिये बड़ी उपयोगी है। सजिल्द पुस्तक का मूल्य केवल २।)

(२) राग परिचय (तीन भाग में)—ये पुस्तकें संगीत के प्रत्येक विद्यार्थी के लिये परम उपयोगी है। इनमें रागों का विस्तृत परिचय तथा विभिन्न परीक्षाओं की पूरी थ्योरी सरल भाषा में समझाई गई है। साथ ही साथ परीक्षा में पूँछे जाने वाले प्रश्न भी दिये गये हैं।

प्रथम भाग—हाई स्कूल, प्रयाग संगीत समिति के प्रथम दो वर्षों के विद्यार्थियों के लिखी गई है। मूल्य केवल १।।)

दूसरा भाग—इन्टर मीडियेट तथा संगीत समिति के तृतीय और चतुर्थ वर्ष के विद्यार्थियों के लिये लिखी गई है। इन परीक्षाओं के लिये केवल यह पुस्तक पर्याप्त है। मूल्य २।)

तीसरे भाग में बी० ए०, संगीत प्रभाकर तथा संगीत विशारद के सम्पूर्ण पाठ्यक्रम को बहुत अच्छी तरह समझाया गया है। साथ-ही-साथ प्रभाकर और विशारद में पूँछे गये प्रश्नों का उल्लेख भी किया गया है। मूल्य ३)

(३) **प्रभाकर प्रश्नोत्तर**—इसमें सन् ५० से ५६ तक के प्रभाकर के दोनों प्रश्न-पत्रों का उत्तर विस्तार में दिया गया है। आवश्यकतानुसार चित्र भी दिया गया है। प्रभाकर के विद्यार्थियों के लिये यह अत्यावश्यक हैं क्यों कि प्रत्येक दो अथवा तीन वर्षों बाद प्रश्न दोहराये जाते हैं।

मूल्य ३।।) डाक व्यय अलग।

वी० पी० के लिये पता—

संगीत सदन, ५५३, अहियापुर
इलाहाबाद

स्वयं लेने के लिये—

८ गुंसाई टोला, जीरो रोड
इलाहाबाद

केवल कवर देश सेवा प्रेस, प्रयाग में छपा।